

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

La mise en scène d'une image-témoin dans *Tangos, el exilio de Gardel*
et *Sur* de Fernando Solanas

Par
Marie-Christine Breault

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts
en études cinématographiques

Université de Montréal
Facultés des études supérieures

Août 2007

© Marie-Christine Breault, 2007



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

La mise en scène d'une image-témoin dans *Tangos, el exilio de Gardel* et
Sur de Fernando Solanas

Présenté par :
Marie-Christine Breault

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes:

Serge Cardinal
Président-rapporteur

Silvestra Mariniello
Directrice de recherche

James Cisneros
Membre du jury

Résumé

Entre 1976 et 1983, le régime dictatorial en Argentine a instauré une politique de la disparition. Des milliers d'individus ont été assassinés sans que leurs corps ne soient retrouvés. Cette pratique a mené à une absence de témoignage. Ce mémoire porte sur le développement d'une image-témoin qui met en scène les traces des disparus. L'auteur considère le cinéma comme étant un médium privilégié, quant à l'apparition de ce type d'image, car il sera envisagé comme un art de « l'entre-deux » reproduisant l'état de tout témoin (Agamben) ainsi que celui du disparu. En prenant comme modèle la pensée historique proposée par Aby Warburg et celle élaborée par Walter Benjamin, on réfléchira aux caractéristiques de cette image à travers les concepts d'anachronisme, de survivance, de « montage d'images hétérogènes » et de spectralité. L'image-témoin a deux fonctions principales. Premièrement, elle vise à reconstruire une histoire différente du récit officiel. Deuxièmement, elle établit différentes formes de résistance nécessaires dans une société où l'on doit lutter contre l'oubli. Cette image sera analysée à travers deux films du cinéaste argentin Fernando Solanas : *Tangos, el exilio de Gardel* (1985) et *Sur* (1988).

<u>Mots-clés :</u>	Anachronisme Image-Témoin Solanas	Argentine Reconstruction Spectralité	Disparition Résistance
---------------------------	---	--	---------------------------

Abstract

Between 1976 and 1983, the dictatorial regime in Argentina instituted a policy of disappearing. Thousands of individuals were murdered and their bodies were never found, leading to an absence of testimony. This thesis investigates the development of a testimonial-image showing the disappeared's traces at screen. The author considers that cinema is the ideal medium for the appearance of a testimonial-image because it will be envisaged as an art of the *in-between*, reproducing the witness condition (Agamben) and also the missing person's state. The historical thought developed by Aby Warburg and Walter Benjamin will be used as a model to explain the characteristics of this image through the concepts of anachronism, survival, the «assembling of heterogeneous images», and spectral forms. This kind of image has two main functions. First, it aims at rebuilding a history different from the official one. Second, it creates different forms of resistance which become necessary in a society where people have to fight against forgetting. This image will be analyzed in two movies directed by Argentine filmmaker Fernando Solanas: *Tangos, el exilio de Gardel* (1985) and *Sur* (1988).

Keywords: Anachronism Argentina Disappearance
 Testimonial-image Resistance Solanas
 Spectral forms

Table des matières

Résumé	iii
Abstract	iv
Remerciements	viii
Introduction	1
 Chapitre 1 - Argentine 1976-1983 : dictature, disparition et récits de témoignage	 8
1.1 La politique de la disparition : définition et caractéristiques	9
1.2 Les « récits de témoignage » en Argentine	15
 Chapitre 2 - Définition, caractéristiques et fonctions de l'image-témoin	 19
2.1 Le témoignage : définition et rapport à l'image	20
2.2 Caractéristiques de l'image-témoin	30
2.2.1 Le temps de l'image-témoin : « L'anachronisme fondamental » du témoignage	30
2.2.2 Spectralité et survivance	36
2.2.3 La trace	40
2.3 L'Esthétique de la disparition	42
2.4 Les fonctions de l'image-témoin	46
2.4.1 - Reconstruction historique	46
2.4.2 - La résistance	47

Chapitre 3 - L'image-témoin et la reconstruction de l'histoire	50
3.1 - Reconstruction de l'histoire et anachronisme	52
3.1.1 - 1 ^{ère} forme d'anachronisme : la fusion temporelle	52
3.1.2 - 2 ^{ème} forme d'anachronisme : « mythologie » et « cosmogonie »	60
3.1.3 - Reconstruction de l'histoire à travers trois éléments de la tanguédie : poétique du risque, fin ouverte et tango dansé	63
3.2 - Reconstruction de l'histoire et esthétique de la disparition	68
3.2.1 - Une esthétique disparitionniste	68
3.2.2 - Ouverture à l'iris et fondu enchaîné : lieu de passage d'une « autre » histoire.	71
Chapitre 4 - L'image-témoin et sa fonction de résistance	74
4.1 - Les modalités de résistance dans l'œuvre de Fernando Solanas	75
4.1.1 - 1 ^{ère} modalité de résistance : textuelle	75
4.1.2 - 2 ^{ème} modalité de résistance : formelle	80
4.2 - 3^{ème} forme d'anachronisme : Les revenants	83
4.2.1 - Le fantôme d'un héros national : José San Martín dans <i>Tangos, el exilio de Gardel</i> .	83
4.2.2 - <i>Sur</i> : El Negro et le retour des morts	89

4.2.3 - La présence des absents : les mannequins blancs dans <i>Tangos, el exilio de Gardel</i>	91
4.3 - 4^{ème} forme d'anachronisme : les voix spectrales	94
4.3.1 - Le tango chanté : chant fantomal et engagement politique	94
4.3.2 - <i>Sur</i> : un tango qui ressuscite les morts	99
4.3.3. - Le tango chanté dans <i>Tangos, el exilio de Gardel</i> :	104
Conclusion	108
Filmographie	113
Bibliographie	115

Remerciements

Je tiens à remercier ma directrice de recherche Silvestra Mariniello pour ses commentaires, ses encouragements et son calme. Michèle Garneau, avec qui j'ai travaillé en tant qu'auxiliaire de recherche et dont les projets ont contribué à faire avancer ma propre démarche. Je remercie aussi André Habib pour ses nombreux conseils particulièrement au moment de débiter la rédaction de ce mémoire. Finalement, un dernier mot pour ma famille et mes amis qui se reconnaîtront.

Introduction

Fernando Solanas a réalisé *Tangos, el exilio de Gardel* (1985) et *Sur* (1988) peu de temps après la fin de la dernière dictature en Argentine (1976-1983). Cette période dictatoriale est caractérisée par la mise en place d'un terrorisme d'État ayant comme principal moyen de répression la disparition des individus. Cette politique de la disparition a eu deux conséquences majeures. Premièrement, elle a provoqué une absence de témoignage direct ce qui a mené à la recherche d'autres moyens de relater l'expérience de ceux qui n'étaient plus là afin que l'on n'oublie pas les événements passés. Deuxièmement, le déni des exactions et des crimes, exprimé par les gouvernements qui ont succédé à la junte militaire, a provoqué une opposition collective de la population envers l'histoire officielle et une volonté de résister en réécrivant une histoire différente.

Ce mémoire envisage le cinéma comme étant un médium privilégié quant à l'apparition d'une image-témoin prenant en compte le récit des absents. L'hypothèse développée est que l'image cinématographique reflète, à la fois, l'état spectral du disparu et celui de tout témoin — un état de l'entre-deux —, que le cinéma est en mesure de reproduire grâce à une interrelation entre divers éléments : la présence et l'absence, l'objectif et le subjectif, la vie et la mort.

Robert Bresson dans *Notes sur le cinématographe* écrit :

Mon film naît une première fois dans ma tête, meurt sur papier, est ressuscité, par les personnes vivantes et les objets réels que j'emploie, qui sont tués sur pellicule

mais qui, placé dans un certain ordre et projetés sur un écran, se raniment comme des fleurs dans l'eau¹.

Ce rapport entre vie, mort et résurrection est sous-jacent au processus de projection d'images en mouvement. Cette spécificité du médium rendra possible le surgissement d'une image-témoin qui permettra au spectateur, pendant la projection, de percevoir les traces de ceux qui ne sont plus là et de rendre « accessible la voix des morts² ».

Cette étude est divisée en deux parties, l'une théorique et l'autre se concentrant sur une analyse filmique. La partie théorique est composée des chapitres 1 et 2. Il s'agira, dans un premier temps, d'examiner brièvement deux aspects importants reliés à la situation historique de la période qui nous intéresse ici. On a délibérément choisi d'orienter notre propos sur la politique de disparition et les récits de témoignage en Argentine. Un résumé chronologique des événements ayant pris place avant et pendant la dictature relèverait plus des études en histoire ou en science politique que des études cinématographiques. En jetant un regard sur les deux éléments énumérés ci-dessus, d'un point de vue socio-historique, on met en place une toile de fond qui, tout au long de ce mémoire, servira de point de repère en ce qui concerne le contexte d'émergence du type d'image que nous traitons. Le deuxième chapitre, quant à lui, propose une analyse des différents concepts — témoignage, anachronisme, spectralité, survivance et

¹ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe* [1950-1974], Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 2005 [1975] p. 25.

² Je reprends une expression de l'historien d'art allemand Aby Warburg.

trace — entourant l'image-témoin. En se basant sur les modèles historiques proposés par Aby Warburg et Walter Benjamin, on verra comment la temporalité de cette image est principalement anachronique.

L'analyse filmique, qui constitue la seconde partie de ce mémoire, est structurée autour des deux fonctions que l'on attribue à l'image-témoin — la reconstruction de l'histoire (chapitre 3) et la résistance (chapitre 4) — qui s'articuleront à partir d'exemples filmiques ciblés et reprenant, de manière plus spécifique, les concepts développés dans le chapitre 2. À travers ces deux derniers chapitres, on examinera les différentes formes d'anachronismes qui composent cette image : fusion temporelle, mythologie et cosmogonie, revenants et voix spectrales. Une attention, toute particulière, sera accordée à l'analyse de la musique en tant que survivance.

Fernando Solanas a réalisé dix long-métrages et deux courts-métrages jusqu'à maintenant. La délimitation du corpus, composé de *Tangos, el exilio de Gardel* et *Sur*, repose sur plusieurs raisons. Premièrement, nous avons délibérément exclus les films produits avant le début de la dictature (*La hora de los hornos* [1968] et *Los hijos de Fierro* [1972] puisqu'ils ne pouvaient pas, logiquement, témoigner de ce qui se passerait pendant les années dictatoriales³.

³ Ces films sont, tout de même, évoqués dans ce mémoire afin de mieux illustrer certains points d'analyse et de faire ressortir une continuité aux niveaux des idées qui ont traversé l'œuvre de Solanas. Il est évident qu'un film, comme *La hora de los hornos*, procède à une reconstruction de l'histoire et qu'il possède une fonction de résistance. Le film utilise de nombreuses images d'archives et celles-ci sont un moyen de ressusciter la voix des morts. Notre étude, qui se consacre uniquement à une image-témoin en rapport avec la politique de disparition sous la dictature, ne

Certaines œuvres ne sont pas traitées car elles s'inscrivent, de part leurs sujets, au sein de considérations ne possédant aucun ou peu de liens avec notre problématique. C'est le cas du film *Le regard des autres* (1980), un documentaire sur les handicapés et le regard que l'on porte sur eux et d'*El viaje* (1992) qui est une critique du gouvernement ménémiste et de sa trahison du péronisme. La disparition est un thème que l'on retrouve dans *La nube* (1998) mais sous une forme qui ne correspond pas à notre objet d'étude puisqu'il s'agit de la disparition de la culture populaire au profit d'une culture basée sur le capital⁴. Les trois derniers films de Solanas — *Memoria del Saqueo* (2004), *La dignidad de los nadies* (2005) et *Argentina latente* (2007) — traitent des causes et des conséquences de la crise économique que l'Argentine a connue en 2001. Bien que l'on renvoie le spectateur à des faits historiques, notamment certains événements concernant la dictature, ces documentaires ne sont pas conçus afin de témoigner à la place des morts. Bien au contraire, Solanas donne la parole aux vivants.

Tangos, el exilio de Gardel et *Sur*, fonctionnent comme un diptyque et il semblait pertinent de les travailler ensemble. Les deux films entretiennent une relation-miroir, c'est-à-dire qu'ils reflètent plusieurs aspects identiques : Solanas parle du premier comme d'un « exil extérieur » et du second comme d'un « exil intérieur »; deux des personnages principaux, dans chacun des films, sont joués par

pouvait accorder une trop grande place à ce film, qui mériterait un mémoire voir une thèse à lui seul.

⁴ Voir à ce sujet, Leonardo M. D'Esposito, « Solanas vu d'Argentine », trad. d'Anita Aubert, dans René Prédal (dir.), *Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde*, CinémaAction n° 101, Paris, Éditions Corlet, 2001, p. 163-164.

les mêmes acteurs (Miguel Ángel Solá et Philippe Léotard); le personnage d'El Negro est présent dans les deux films (vivant dans le premier et décédé dans le second et joué par le même acteur); *Tangos, el exilio de Gardel* et *Sur* accordent une grande place à la musique, plus particulièrement au tango qui est une survivance participant à la construction de l'image-témoin; les deux films traitent de la question des disparus; ils font tous les deux apparaître des fantômes. La proximité de leur réalisation avec la fin de la dictature, participe au rapprochement établi entre l'effacement des traces des victimes et le besoin de signaler leur présence.

Avant d'expliquer les modalités d'une telle image (l'image-témoin), quelques remarques, d'ordre général, s'imposent. Premièrement, tous les concepts reliés à l'image-témoin s'interpénètrent d'une manière ou d'une autre. Par exemple, l'anachronisme est une forme de survivance et de spectralité car il procède à un retour du passé qui hante le présent, tandis que le spectre est lui-même une trace de ce qui a vécu. La trace ou bien l'empreinte sont des anachronismes puisqu'elles soulignent la présence d'une chose déjà passée et ainsi de suite. Bien que ces concepts soient traités séparément afin de répondre à un besoin de clarté, il faut les penser comme un tout au sein de l'image-témoin. Deuxièmement, il n'est pas question de considérer cette image comme un concept rigide c'est-à-dire une image figée que l'on repèrerait trop facilement, ici et là, peu importe le corpus, témoignant de tout et de rien, en se contentant d'appliquer certaines règles. Cette étude porte spécifiquement sur deux films abordant des

thèmes précis et faisant parti d'un contexte sociopolitique bien défini. Finalement, une mise en garde s'impose. Le lecteur sera peut-être tenté à quelques reprises de formuler quelques réserves concernant les rapports qui seront faits entre le travail de Fernando Solanas et celui d'Aby Warburg ou de Walter Benjamin. On ne prétendra, à aucun moment, que Solanas est un lecteur assidu de ces auteurs. En fait, il s'agit plutôt d'engager une réflexion à partir de ce qui se trouve dans l'image, en convoquant différents concepts qui ont été pensés à travers l'histoire.

De 1976 à 1983, l'Argentine a connu une dictature qui a mis en place une politique de la disparition. Cette politique sera présente tout au long de ce mémoire car, rappelons-le, l'une des hypothèses développées, quant à l'image-témoin, est qu'elle est un moyen de prendre en compte le témoignage des morts (les disparus) et de rendre visible leur présence. Ce premier chapitre tente d'établir les mécanismes, élaborés par les autorités gouvernementales durant la « guerre sale »⁵, menant à un processus de disparition extrêmement bien organisé visant à effacer toutes les traces des détenus. Cette disparition des corps, ajoutée à la négation des événements par les autorités en place, a rendu nécessaire la production de « récits de témoignages » juxtaposant réalité et fiction et prenant en compte l'expérience vécue par les disparus. On n'abordera pas, directement et de manière chronologique, les événements qui ont mené au coup d'état de 1976⁶. Il est plus pertinent de concentrer nos explications autour de la politique de la disparition et des « récits de témoignage » puisque cela nous aidera, par la suite, à mieux définir certains points d'analyse dans les chapitres suivants.

⁵ C'est le nom donné, à cette période, par les militaires afin de parler du terrorisme.

⁶ Une mise en contexte historique de la dictature aurait nécessité une explication chronologique des principaux événements historiques, politiques et sociaux en Argentine depuis les années 1930. Il aurait fallu situer la montée de Perón au pouvoir, sa chute en 1955, le développement d'une gauche radicale (on citera un exemple rapidement) et celui de groupes paramilitaires de droite. Ce mémoire porte sur les études cinématographiques. Un tel chapitre nous éloignerait de notre propos. En concentrant notre attention sur deux aspects spécifiques — la politique de la disparition et les « récits de témoignages » — cela nous permet de poser clairement quelques éléments qui sont liés à ce que nous entendons par image-témoin.

1.1 - La politique de la disparition : définition et caractéristiques.

La politique de la disparition est un procédé utilisé dans de nombreux pays d'Amérique Latine⁷. L'Argentine n'a pas échappé à ce processus qui vise, d'abord et avant tout, à effacer les traces des diverses exactions. On estime qu'il y a eu entre 10 000 et 30 000 disparus et/ou morts pendant la dictature. L'imprécision, quant aux nombre de victimes, révèle le manque et surtout l'absence de clarté dans les explications fournies par les gouvernements qui ont succédé à la junte militaire⁸. La pratique des disparitions comporte quelques caractéristiques distinctes permettant de la définir. Pour commencer, elle se distingue du génocide par l'hétérogénéité du groupe de disparus :

Il faut distinguer le génocide de la politique de disparition. L'un n'entraîne pas nécessairement l'autre : le génocide se réalise en fonction d'une appartenance (de race, de religion, d'ethnie autant en termes qui peuvent être des inventions du perpéteur), la disparition cible des individus, même si en définitive ils peuvent faire masse (les révolutionnaires russes anti-staliniens). C'est une politique de terreur, dont on attend des effets spécifiques [...]⁹.

En Argentine, on retrouve parmi les disparus des militants politiques de gauche, des étudiants, des journalistes, des radicaux, des syndicalistes, des avocats, etc. On ne visait pas des gens en déterminant des critères bien précis, on ciblait plutôt des individus, selon les propos qu'ils tenaient, les actions qu'ils menaient ou bien les

⁷ Ce phénomène s'est produit notamment sous la dictature de Pinochet au Chili ainsi que pendant les années 1960 au Brésil.

⁸ La documentation concernant les disparitions en Argentine est abondante. D'un auteur à l'autre, on ne semble pas être d'accord sur le nombre de victimes. Certains disent 10 000, d'autres 20 000 ou encore 50 000. Le nombre, le plus récurrent, est de 30 000 disparus.

⁹ Jean-Louis Déotte, « La falsification par les disparus » dans Alain Brossat et Jean-Louis Déotte (dirs), *La mort dissoute : disparition et spectralité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2002, p. 215.

opinions politiques qu'ils défendaient. Ces propos ou ces actions n'étaient pas regroupés sous une idéologie commune et pouvaient largement différer d'une personne à l'autre. Évidemment, des regroupements s'effectuaient. Par exemple, les milieux étudiants ont été largement dans la mire des militaires, mais le groupe « étudiant » est lui-même divisé en plusieurs tendances, ce qui fait que l'on ne peut pas le qualifier comme une entité homogène.

La politique étatique de disparition se devait d'être justifiée d'une quelconque façon. Afin de procéder à des arrestations et des kidnappings en grand nombre, il fallait que le régime trouve une justification, ne serait-ce que pour mettre sur pied ces opérations. La raison officielle des arrestations et des enlèvements était que le gouvernement menait une « lutte anti-subversive », un combat contre des terroristes. Il est vrai, que la période après 1955 (la chute de Perón) a été marquée par l'apparition de plusieurs groupes antigouvernementaux — certains radicaux mais pas tous — qui se sont multipliés à partir du début des années 1970. *Ejército Revolucionario del Pueblo*¹⁰ (E.R.P) fut l'une de ces organisations. Les militaires argentins ont mené une campagne d'extermination de ces factions armées avant même le début de la dictature :

Dès 1975, dans la province de Tucuman, territoire des guérilleros de l'*Ejército Revolucionario del Pueblo*, qui cherchaient à utiliser cette région montagneuse et isolée pour déclencher la révolution, l'armée employa pour « purifier » la contrée : la torture, les bombardements, les arrestations collectives et des disparitions en grand nombre furent signalées¹¹.

¹⁰ Armée Révolutionnaire du peuple.

¹¹ Martine Lefevre-Déotte, « La politique des Mères » dans Alain Brossat et Jean-Louis Déotte (dirs), *L'époque de la disparition : politique et esthétique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », p. 79.

La plupart des groupes armés avaient pratiquement tous été démantelés avant les disparitions massives des années dictatoriales. La majorité des gens emprisonnés durant la dictature n'étaient pas des terroristes, mais plutôt des militants de gauche¹². La chasse aux subversifs n'étaient, en fait, qu'un prétexte servant à mettre en place le pouvoir en éliminant les personnes qui le contestaient.

La politique de disparition, en Argentine, reposait sur une organisation bien définie et comportait plusieurs étapes : l'enlèvement ou l'arrestation, l'emprisonnement et la torture, « le transfert ¹³ », la disparition des corps et/ou l'effacement des traces. La plupart des gens n'étaient pas arrêtés officiellement mais kidnappés. Ces enlèvements se déroulaient de la manière suivante :

La *patota*¹⁴ [littéralement, “la bande de copain”] était le groupe opérationnel chargé d'enlever les “subversifs”, que ce soit dans la rue, chez eux ou sur leur lieu de travail.

La cible était généralement définie d'avance et la *patota* recevait simplement un ordre indiquant qui il fallait enlever et où. [...]

Ces hommes de main ne connaissaient généralement ni les raisons de l'opération, ni l'importance supposée de la cible et ne savaient rien du rôle réel ou présumé, dans la “subversion”. [...] Dans la logique répressive comme dans leur esprit, ils se bornaient à arrêter de dangereux délinquants [...] “Nous entrons, nous renversons les tables, nous attrapions quelqu'un par les cheveux, nous le poussions à l'arrière de la voiture et c'était fini. C'est exactement ce que fait la police en temps normal, et là, personne n'y trouve à redire.” Ce commentaire de Raúl David Vilariño, quartier-maître de la marine et membre d'une *patota*, est exact : la police procédait de cette façon pour arrêter des délinquants, et personne n'y voyait de mal... parce

¹² Voir à ce sujet, Olivier Razac, « Disparition des subversifs et brutalité furtive du pouvoir » dans Alain Brossat et Jean-Louis Déotte (dirs), *La mort dissoute: Disparition et spectralité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2002, p. 179-192.

¹³ Le terme « transfert » signifiait « exécution » dans le langage utilisé par les tortionnaires.

¹⁴ On nomme l'équipe *patota* mais on surnommait les individus composant ces équipes les *chupaderos* ce qui signifie « aspirateurs » ou « extracteurs » Voir à ce sujet, Horacio Verbitsky, *El Vuelo. La guerre sale en Argentine*, Paris, Dagorno, 1995, p. 107.

qu'il s'agissait tout simplement de délinquants, d'une catégorie à part — celle des "autres"¹⁵.

L'enlèvement est la première étape de la « lutte anti-subversive ». Il est « normal » d'utiliser ce genre de tactique vis-à-vis des « ennemis de l'État ». De plus, le kidnapping rend possible la négation de l'assassinat d'un individu puisqu'il devient impossible de fixer précisément le moment de la disparition :

Les militaires avaient adopté l'enlèvement comme méthode d'action secrète qui permettrait d'effacer toutes traces d'un corps vivant sans avoir à le restituer à ses proches sous la forme d'un cadavre, ils commettaient ainsi un crime parfait, niant toutes formes de responsabilité : quelqu'un disait-on était parti, mais exactement qui ? où ? comment ? pourquoi ? La rumeur de Tucuman, puis de Buenos Aires, de Cordoba, de Santa Fé, etc. s'infiltrait dans toutes les strates sociales et l'invincible peur dévastait la cité : comment lutter contre une rumeur, surtout lorsque celle-ci n'est pas un mythe¹⁶ ?

Cette « rumeur » porte, en elle, la survivance de la voix des morts. La voix, en l'absence du corps, devient spectrale¹⁷.

La deuxième étape, qui est celle de l'emprisonnement et des tortures, est divisée en deux sous-catégories basées sur la condition des détenus. Les femmes ne portant pas d'enfants et les hommes étaient envoyés dans des centres de torture¹⁸. À ce sujet, Olivier Razac écrit :

¹⁵ Pilar Calveiro, *Pouvoir et disparition : les camps de concentration en Argentine*, trad. Isabelle Taudière, Paris, Éditions La fabrique, 2006, c1998, p. 56-57.

¹⁶ Martine Lefeuve-Déotte, « La politique des Mères » dans Alain Brossat et Jean-Louis Déotte (dirs), *L'époque de la disparition : politique et esthétique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2000, p. 79.

¹⁷ En ce qui concerne les voix spectrales, voir le chapitre 4 de ce mémoire concernant les tangos chantés dans *Tangos, el exilio de Gardel* et *Sur* de Fernando Solanas.

¹⁸ Le centre de torture et le camp ou « prison concentrationnaire » n'ont pas les mêmes fonctions. La mort n'est pas planifiée au centre de torture — bien qu'il arrive que des détenus décèdent en subissant des sévices — contrairement au camp, lieu de passage obligé avant l'exécution. Olivier Razac emploie le terme « prison concentrationnaire » tandis que Pilar Calveiro tout comme le

[...] les prisonniers étaient le plus souvent emmenés dans un centre de torture où ils pouvaient rester plusieurs mois. Ils y subissaient des privations et des sévices extrêmes visant à les forcer à dénoncer leurs camarades en subversion, alors qu'ils n'avaient parfois rien à dire¹⁹.

Par la suite, ils partaient pour les camps où ils étaient tués ou relâchés après une longue période de détention. On estime qu'il y a eu plus de 300 camps en Argentine entre 1976 et 1983 répartis sur l'ensemble du territoire²⁰.

Pour les femmes enceintes, le déroulement des événements n'était pas le même. En début de grossesse, elles n'échappaient pas à la torture mais à un stade avancé, elles étaient expédiées vers des centres spéciaux où elles obtenaient des soins médicaux et une alimentation régulière et équilibrée. Après l'accouchement, la mère retournait dans les prisons ou les camps tandis que l'enfant était donné en adoption, le plus souvent à des familles de hauts dignitaires ou de fonctionnaires près du pouvoir. Il y a, dans cette pratique, une volonté, poussée à l'extrême, d'effacer les traces des disparus. Ce n'est plus seulement leur corps que l'on fait disparaître mais leur identité puisque les enfants seront élevés sous un autre nom sans jamais savoir qui étaient leurs parents²¹.

rapport d'Amnistie International utilise le terme « camp de concentration ». On a choisi d'adopter, dans ce texte, le mot « camp » parce que d'un point de vue historique, il est associé à l'idée de la mort et de l'extermination organisée.

¹⁹ Olivier Razac, « Disparition des subversifs et brutalité furtive du pouvoir » dans Alain Brossat et Jean-Louis Déotte (dirs), *La mort dissoute: Disparition et spectralité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2002, p. 181.

²⁰ Voir à ce sujet, Pilar Calveiro, *Pouvoir et disparition : les camps de concentration en Argentine*, trad. Isabelle Taudière, Paris, Éditions La fabrique, 2006, c1998, p. 56-57.

²¹ On reviendra sur cette pratique, dans le chapitre 4, lors de l'analyse d'une scène de *Tangos, el exilio de Gardel*.

Le *transfert*, synonyme d'exécution, est l'étape qui menait à la disparition des corps. On se débarrassait des prisonniers principalement en utilisant deux méthodes qui assuraient la disparition complète des individus. Il était courant de fusiller les détenus avant de les incinérer :

Ils vérifiaient que tout le monde avaient bien les yeux bandés et était sagement dans sa couchette, puis ils appelaient les transférés du jour, par leur nom [...] ou par leur matricule [...]. Ils étaient bâillonnés... Puis, on les emmenait vers un camion [...] Avant de quitter le véhicule, les prisonniers étaient menottés. Puis, on les faisait descendre, on les obligeait à s'agenouiller devant la tranchée et on les fusillait... Après quoi, les corps criblés de balles tombée dans la tranchée étaient recouverts de chaux et incinérés²².

La deuxième méthode employée consistait à jeter les prisonniers dans la mer, depuis des avions :

[...] chaque mercredi, on désignait ceux qui allaient être transférés; ils étaient conduits un par un à l'infirmerie, dans l'état où ils étaient, habillés ou à moitié nus [...] où les attendait un infirmier qui leur injectait un produit pour les endormir, mais qui ne les tuait pas. Ainsi, vivants, [...] on les jetait dans un camion. Encore endormis, on les conduisait à l'aérodrome, où on les embarquait dans un avion qui partait vers le sud, survolant la haute mer, où ils étaient jetés vivants²³.

Les corps incinérés ou reposant au fond de l'océan étaient condamnés à une disparition définitive. Après le *transfert*, les camps de détention étaient désinfectés afin de faire disparaître tous les indices révélant une quelconque présence.

²² Pilar Calveiro, *Pouvoir et disparition : les camps de concentration en Argentine*, trad. Isabelle Taudière, Paris, Éditions La fabrique, 2006, c1998, p. 77

²³ *Op.cit.*, p. 76-77

1.2 - Les « récits de témoignage²⁴ » en Argentine.

Dans un contexte ayant instauré une politique de la disparition structurée et des méthodes visant à effacer toutes les traces des victimes, le témoignage de ces dernières devient impossible. Il fallait rechercher, pour combler ce vide, non seulement une nouvelle façon de témoigner, mais une forme qui pourrait se rapprocher de l'expérience des disparus.

Dans sa thèse de doctorat portant sur « les récits de témoignage » dans la littérature argentine, Daniel Zamorano définit ce concept de la manière suivante :

[...] Des récits non-fictionnels [...] il y est question d'une mise en narration de témoignages racontés par des sujets impliqués dans les faits que l'on relate ainsi que des recherches menées par des écrivains-journalistes. [...]° En Argentine, pendant les années d'autoritarisme, les gouvernements et leurs appareils idéologiques d'état, ont passé sous silence ou falsifié des faits. Cela a engendré une sorte de littérature qui brisait le silence et qui tentait d'établir une nouvelle vérité. Or cette littérature est politique non seulement par son contenu contestataire des discours officiels dominant dans un état de société à un moment historique donnée, mais aussi par la transgression constante des formes narratives consacrée en Occident que nous avons mentionnées. [...] Les « récits de témoignage » peuvent être considérés comme un « genre » dont la caractéristique est la tension constante entre le fictif et le factuel²⁵.

Pendant la période dictatoriale, c'est à travers la littérature que les récits de témoignage sont apparus. L'image-témoin a des points communs avec ce qui est décrit par Zamorano. Elle crée, tout comme le récit de témoignage, « une tension entre le fictif et le factuel ». Elle émerge au sein de films qui sont des fictions mais

²⁴ Je reprends ce terme à Daniel Zamorano. On expliquera comment il définit ce concept mais on l'emploiera aussi afin de désigner ce que l'on considère aussi comme des récits de témoignage.

²⁵ Daniel Zamorano, *Literatura argentina y autoritarismo. Los relatos testimoniales* : Walsh, Bonasso y Martinez, Thèse de doctorat en littérature comparée, Université de Montréal 1998, p. 3-4.

qui entremêlent celles-ci avec des événements étant ancrés dans la réalité. C'est le cas de *Tangos, el exilio de Gardel* qui, bien qu'il s'agisse d'un récit fictif, raconte la vie d'un groupe d'exilés argentins en France (une situation véridique pour plusieurs Argentins dont Solanas) et qui intègre des images proches du documentaire. Par exemple, la manifestation à laquelle participe les Argentins à Paris est une véritable marche pour les droits de l'homme à laquelle ont participé les comédiens. *Sur* propose aussi une interrelation entre « fictif et réel » puisqu'il met en scène le retour d'un prisonnier, en même temps qu'il expose la situation de milliers de disparus à travers le personnage d'El Negro. De plus, la recherche d'une « nouvelle vérité », proposée par Zamorano, correspond à la fonction de reconstruction historique, et son opposition face « aux discours officiels » sous-entend une forme de résistance.

Le récit de témoignage prend, en Argentine, d'autres figures. Par exemple, il existe plusieurs groupes et associations — on peut nommer, parmi celles-ci, *Madres de la Plaza de Mayo*, *Abuelas de Plaza de Mayo*, *Hijos* [*Hijos por la Identidad, la Justicia, contra el Olvido y el Silencio*] et *Hermanos*²⁶ — qui organisent diverses manifestations dans le but d'obtenir des réponses sur les disparitions non élucidées. Ces groupes utilisent des symboles lors de leurs actions publiques²⁷. Les Mères de la Place de Mai exposent des photographies des

²⁶ Les organisations sont les suivantes : Mères de la Place de Mai; Grand-Mères de la Place de Mai; Fils pour l'Identité, la Justice, contre l'Oubli et le Silence; Frères.

²⁷ Au sujet des symboles utilisés par ces organisations en Argentine, voir Ludmila da Silva Catela, « Foulards, photographies et liens primordiaux. Des manifestations de mémoire et d'engagement parmi les parents de disparus en Argentine » dans Alain Brossat et Jean-Louis Déotte (dirs),

disparus et portent toujours un foulard blanc sur la tête tandis que les Grand-Mères organisent des expositions de couple disparus dont les enfants, nés en captivité, n'ont jamais été retrouvés. Les foulards blancs ont une signification précise :

Ce foulard blanc, fait d'un matériel (une couche nouée sur la tête) associé à la naissance, à la pureté, au commencement de la vie, s'opposait ainsi au foulard noir qui traditionnellement évoque le moment du deuil. Cette tension dénote la négation de l'idée de mort, qui définit la catégorie du disparu²⁸.

Cet extrait montre le rapport ambivalent entre la vie et la mort entretenu par ce symbole. La réappropriation d'un symbole mortuaire (le foulard) détourné de sa couleur d'origine (il est blanc) et fait d'un tissu relié à la vie (les couches en tissu) illustre l'état du disparu, c'est-à-dire un état entre la vie et la mort, jamais entièrement d'un côté ou de l'autre.

Le symbole le plus utilisé, en Argentine, en ce qui a trait aux disparus est la photographie. Les photos permettent de matérialiser l'absence d'un corps et de laisser ainsi une trace visible provenant de l'enregistrement mécanique de la réalité. Les photos rappellent aux vivants la présence de quelqu'un qui n'est plus là. Cependant, elles sont aussi intimement reliées à la mort. André Bazin évoquait la photographie dans ces termes : « elle embaume le temps », « présence

L'époque de la disparition : politique et esthétique, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2000, p. 185-205.

²⁸ Ludmila da Silva Catela, « Foulards, photographies et liens primordiaux. Des manifestations de mémoire et d'engagement parmi les parents de disparus en Argentine. » dans *L'époque de la disparition : politique et esthétique*, Alain Brossat et Jean-Louis Déotte (dirs), Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2000, p. 190.

troublante de vies arrêtées », « masques mortuaires »²⁹. Cet interrelation entre la vie et la mort reproduit la situation des disparus, qui comme on le verra, se situent dans un « entre-deux », un état spectral. En restituant leur état et en tenant compte de leur expérience, les portraits de victimes produisent un récit de témoignage.

L'image-témoin, sur laquelle porte ce mémoire, est pensée en fonction du contexte sociopolitique que nous venons de relater. Comme nous allons le voir dans les chapitres suivants, cette image tentera de ressusciter, pendant un temps bien déterminé (celui de la projection), les traces de ceux qui ne sont plus là et de transmettre un « récit de témoignage » passant par l'image cinématographique.

²⁹ Voir à ce sujet André Bazin, « Ontologie de l'image cinématographique » [1945], dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les éditions du Cerf, coll. « Septième art » 2002, p. 10-17.

Chapitre 2

Définition, caractéristiques et fonctions de l'image-témoin

*Y así nos despedimos esa noche. El volvía a la vida y yo a la muerte. Desde entonces sigo siendo una ausencia, un recuerdo, condenado a ser la memoria de ustedes*³⁰.

*El Negro
Sur*

Ces quelques phrases dites par *El negro*, surnommé aussi *El muerto*, un personnage du film *Sur* de Fernando Solanas, serviront de point de départ afin de réfléchir aux modalités d'une image-témoin. Nous avons vu, dans le chapitre précédent, le témoignage comme un élément envahissant plusieurs aspects de la vie en Argentine, non seulement, d'un point de vue socio-historique mais aussi culturel, notamment à travers le développement des récits de témoignage. Les Argentins tentent de combler les lacunes laissées par les disparus et de reconstruire une mémoire marquée par l'absence. Dans ce chapitre, on tentera de déterminer et d'expliquer une forme d'image qui est en mesure d'évoquer l'absence laissée par les disparus, de rendre possible un témoignage difficilement rendu par l'histoire.

2.1 - Le témoignage : définition et rapport à l'image

Afin de définir ce que l'on entend par le terme *image-témoin*, il faut d'abord s'interroger sur le sens du mot témoin et sur les relations qu'il entretient avec l'image. L'origine de « témoin » provient du latin et on retrouve deux termes différents afin de le désigner. Premièrement, le terme *testis* signifiant « celui qui se

³⁰ « C'est ainsi qu'on s'est dit adieu cette nuit là. Il retournait à la vie, moi, à la mort. Depuis, je continue à être une absence, un souvenir, condamné à être votre mémoire », (ma traduction).

pose en tiers entre deux parties dans un procès ou un litige »³¹. Il s'agit d'une définition d'ordre juridique qui nous intéressera peu dans le cadre de cette étude³². Le second terme latin *superstes* désigne « celui qui a vécu quelque chose, a traversé de bout en bout un évènement et peut donc en témoigner³³ ». Cette définition se rapproche beaucoup plus d'un cadre historique propice à l'analyse proposée ici.

Giorgio Agamben prend comme point de départ la deuxième origine latine du terme témoin : *superstes*, celui qui survit à quelque chose ou qui traverse un évènement ou par extension le rescapé, le survivant. Dans son ouvrage *Ce qui reste d'Auschwitz*, Agamben soutient que le témoignage au sens étymologique de *superstes* « comporte une lacune³⁴ ». Selon Agamben, chaque témoin est dans l'incapacité de dire « l'intémoignable » et il définit le témoignage comme étant « la rencontre entre deux impossibilités de témoigner³⁵ ». Cette impossibilité réside dans le fait que le survivant ne peut pas exposer la lacune tandis que le mort, qu'Agamben nomme « le témoin absolu », est dans l'impossibilité de livrer son témoignage. Au sujet de l'intémoignable, Agamben dit :

³¹ Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin*, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 2003, [1998] p. 17.

³² On ne s'attarde pas à l'aspect juridique du témoignage dans ce mémoire et cela pour une raison bien précise. L'aspect judiciaire du témoignage amène inévitablement la notion de « preuve » qui est problématique lorsqu'il s'agit de disparitions de masse. L'absence de preuves ne signifie pas qu'il y a eu absence d'évènement. Les gouvernements dictatoriaux conservent rarement des documents prouvant leurs exactions. Bien au contraire, les instances gouvernementales fabriquent, souvent, de faux documents visant à nier toutes responsabilités.

³³ *Op.cit.*, p. 17.

³⁴ *Op.cit.* p. 35.

³⁵ *Op.cit.*, p. 41.

Peut-être toute parole, toute écriture naît-elle, en ce sens, comme témoignage. Pour cette raison même, ce dont elle témoigne ne peut être déjà langue, déjà écriture : ce ne peut être qu'un intémoigné. Et c'est bien là le son qui nous parvient de la lacune, la non-langue qui se parle seul, de laquelle répond la langue, dans laquelle naît la langue. Et c'est sur la nature de cet intémoigné, sur sa non-langue, qu'il convient de s'interroger. [...] Autrement dit, que l'impossibilité de témoigner, la lacune constitutive de la langue humaine, s'effondre sur soi pour céder la place à une autre impossibilité de témoigner-celle de ce qui n'a pas de langue. [...] La trace que la langue croit transcrire à partir de l'intémoigné n'est pas la parole de celui-ci. C'est la parole de la langue, celle qui naît quand le verbe n'est plus au commencement, quand il déchoit de celui-ci pour simplement témoigner : ce n'était pas la lumière, mais ce qui témoigne de la lumière³⁶.

Il ajoute :

C'est parce que l'inhumain et l'humain, le vivant et le parlant, le musulman et le survivant ne coïncident pas, [...] c'est justement parce qu'il y a entre eux un écart indémaillable, qu'il peut y avoir témoignage. Et justement dans la mesure où il est inhérent à la langue comme telle, justement parce qu'il n'atteste l'avoir-lieu d'une puissance de dire qu'à travers une impuissance, l'autorité du témoignage ne dépend pas d'une vérité factuelle, de la conformité entre la parole et les faits, la mémoire et le passé, mais de la relation immémoriale entre dicible et indicible, entre dedans et dehors de la langue. [...] Pour cette raison, parce que le témoignage apparaît seulement où est apparu une impossibilité de dire, parce qu'il y a témoin seulement où il y a eut désubjectivation [...] ³⁷.

Ces deux extraits mettent en lumière un état du témoignage qui réside dans l'écart entre deux choses notamment ce qui se trouve entre le vivant et le langage. Le témoignage se situe dans cet état que l'on nommera un *entre-deux*. Le cinéma, de par son fonctionnement, est certainement l'art qui illustre le mieux cet *entre-deux*. Les images qui sont projetées dans la salle dévoilent au spectateur la présence de choses ou d'être qui sont absents³⁸. Ils appartiennent au passé et nous savons qu'ils ne sont pas réellement présents. Le cinéma possède une dimension spectrale

³⁶ Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin*, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 2003, [1998], p. 41-42.

³⁷ Giorgio Agamben, *Op.cit.*, p. 171-172.

³⁸ On retrouve cette idée du cinéma comme présence-absence dans l'essai d'Edgar Morin intitulé *Le cinéma ou l'homme imaginaire* [1956], Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1978.

importante³⁹. Hors le spectre est lui-même entre deux états (entre la vie et la mort). La présence de l'absence s'inscrit à même le procédé technique mise en place par le cinéma. Les images du film ont été enregistrées par une machine (la caméra) et c'est également un appareil qui les projette (le projecteur) sans que l'on retrouve une présence humaine. Évidemment, la présence humaine a été nécessaire lors de l'enregistrement (choix des prises de vues, des angles de caméra, etc.) ce qui répond à une subjectivation. De même, un projecteur ne fonctionne pas seul mais le cinéma met tout en œuvre afin que le geste humain (la présence du vivant) s'efface au moment de la projection. Ce qu'il faut retenir, c'est l'idée du cinéma comme un *entre-deux*, c'est-à-dire comme des images qui se situent toujours entre deux choses : entre le vivant et le langage, entre le visible et l'invisible, entre la présence et l'absence et entre la subjectivation et la désobjectivation. Le cinéma est à même de reproduire la place du témoin.

Paul Ricœur dans son livre *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, établit des usages et des caractéristiques spécifiques au témoignage⁴⁰. Ces usages et fonctions permettront d'établir un pont entre le témoignage et l'image. Il établit trois

³⁹ On reviendra sur la dimension spectrale particulière qui habite le cinéma un peu plus loin dans ce chapitre.

⁴⁰ On privilégie ici les caractéristiques du témoignage données par Ricœur au détriment de la définition, à proprement parler, adoptée par l'auteur et qui est la suivante : « Un récit autobiographiquement certifié d'un événement passé, que ce récit soit effectué dans des circonstances informelles ou formelles ». Cette définition est empruntée à Renaud Dulong et à son ouvrage *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*. Son utilisation semblait problématique car elle sous-entend un aspect juridique. De plus, il existe un désaccord fondamental entre certaines thèses proposées par Dulong et celles avancées par Ricœur, désaccord qu'il serait beaucoup trop long d'expliquer dans le cadre de ce mémoire et qui repose notamment sur les différences entre témoignage historique et historiographie ainsi que sur les modalités d'archivage. Finalement, cette définition est assez générale et demanderait certaines précisions. Nous avons préféré aborder la définition du témoignage, au début de ce chapitre, grâce aux écrits de Giorgio Agamben.

usages : la mise en archive, un usage judiciaire c'est-à-dire l'attestation de faits devant la justice et une représentation du passé en récit (qui sous-entend une possible mise en image évoquée par Ricœur)⁴¹. La mise en archive correspond, selon lui, à une fonction historique puisqu'elle est nécessaire au travail de l'historien. Le témoignage, bien qu'il soit à l'origine oral, a besoin d'être conservé afin que l'historien puisse le consulter. Cette conservation, qu'elle se fasse par écrit, sur bande audio, sur vidéo ou sur pellicule, débute toujours par une action, celle d'enregistrer. Le cinéma procède de la même manière puisqu'il permet un témoignage ainsi qu'une mise en archive qui passe par sa spécificité technique : l'enregistrement. À ce sujet, Youssef Ishaghpour dit :

Le cinéma, parce qu'il s'agit d'enregistrement, a cet aspect d'archives. [...] il devrait exister pour le cinéma l'égalité entre le réel et la fiction. Parce qu'il est cela ensemble, le cinéma peut-être témoin. [...] À cause de cet enregistrement, il existe une relation entre la photographie et le cinéma et l'Histoire qui n'existe pas ailleurs. Il y a dans le cinéma cette dimension d'historicité que les autres arts n'ont pas. [...] tout film de fiction est métaphorique par rapport à l'histoire, parce que c'est une trace du dehors⁴².

L'image cinématographique possède une puissance de témoignage face à l'histoire car il en conserve les traces et chaque projection permet la relecture de celles-ci.

Le témoignage est une mise en récit, une suite de faits (peu importe la véracité de ces faits) qui rend possible, par la suite, une mise en image. Le

⁴¹ En ce qui concerne l'usage judiciaire auquel Ricœur fait allusion, soulignons, une fois de plus, que cet aspect juridique qui se rapporte au témoignage ne sera pas pris en considération dans cette réflexion puisqu'il semble s'éloigner fortement du contexte socio-historique qui est abordé dans ce mémoire.

⁴² Youssef Ishaghpour et Jean-Luc Godard, *Archéologie et mémoire du siècle*, Tours, Farrago, 2000, p. 67-68.

témoignage est un récit qui se construit à partir de la mémoire du témoin. Il effectue un montage de ses souvenirs par rapport à un ou des événements précis. La mémoire est sélective. On ne se souvient pas de tout. Le témoin ne racontera jamais les événements absolument comme ils se sont déroulés. Il mettra l'accent sur certains détails, en oubliera d'autres, commettra des erreurs chronologiques (surtout en cas d'expériences traumatiques ou d'expériences d'enfermement). Les témoins issus d'un groupe commun présentent des témoignages parfois contradictoires (ce qui ne remet pas forcément en cause leur exactitude). La mise en récit (l'agencement des souvenirs) engendre la mise en image car les souvenirs *se fondent* et se confondent avec l'image. Dans son livre, *La mémoire collective*, Maurice Halbwachs, développe une explication quant aux relations étroites existant entre le souvenir et l'image mnémonique. Il explique :

Il ne suffit pas que j'ai assisté ou participé à une scène dont d'autres hommes étaient spectateurs ou acteurs, pour que plus tard, quand ils l'évoqueront devant moi, quand ils en reconstitueront pièce à pièce l'image dans mon esprit, soudain cette construction artificielle s'anime et prenne figure de chose vivante, et que l'image se transforme en souvenir. Bien souvent, de telles images, qui nous sont imposées par notre milieu, modifient l'impression que nous avons pu garder d'un fait ancien, d'une personne autrefois connue. Il se peut que ces images reproduisent inexactement le passé, et que l'élément ou la parcelle de souvenir, qui se trouvait auparavant dans notre esprit, en soit une expression plus exacte : à quelques souvenirs réels s'ajoute ainsi une masse compacte de souvenirs fictifs. Inversement, il se peut que les témoignages des autres soient seuls exacts, et qu'ils corrigent et redressent notre souvenir, en même temps qu'ils s'incorporent à lui. Dans l'un et l'autre cas, si les images se fondent si étroitement avec les souvenirs, et si elles paraissent emprunter à ceux-ci leur substance, c'est que notre mémoire n'était pas comme une table rase, et que nous nous sentions capable, par nos propres forces, d'y apercevoir, comme dans un miroir troublé, quelques traits et quelques contours (peut-être illusoire) qui nous rendraient l'image du passé. [...] Si au contraire cette scène paraît n'avoir laissé, comme on dit, aucune trace dans notre mémoire, c'est-à-dire si, en l'absence de ces témoins, nous nous sentons entièrement incapable d'en

reconstruire une partie quelconque, ceux qui nous la décriront pourront nous en faire un tableau vivant, mais ce ne sera jamais un souvenir⁴³.

La mise en récit du témoignage passe par la rencontre de la mémoire individuelle (survivant/spectateur) avec la mémoire de l'autre (le disparu/film)⁴⁴. L'image du passé (la mise en image) se manifeste *entre-deux* mémoires, oserons-nous dire. À *quelques souvenirs réels s'ajoute ainsi une masse compacte de souvenirs fictifs*. Difficile, à la lecture de ces lignes, de ne pas être tenté de faire un rapprochement avec l'image cinématographique. L'image-témoin naît dans la mince ligne qui se trouve entre la mémoire individuelle (dans le cas des Argentins, les survivants de la dictature) et la mémoire des autres (les disparus) mise en scène par leur absence. C'est à travers cette image, que l'on perçoit, *quelques traits et quelques contours*, pour reprendre le vocabulaire de Halbwachs, du passé, de l'ombre des disparus. L'image-témoin apparaît puis s'évanouit rapidement pour ne devenir qu'un souvenir chez le spectateur.

Ricœur évoque six caractéristiques qui s'appliquent au témoignage peu importe son usage: l'assertion de la réalité factuelle, l'auto-désignation du sujet-témoignant, la situation dialogale, la possibilité de soupçonner, la réitération et

⁴³ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité » 1997, [1950], p. 54-55.

⁴⁴ Nous associons ici la mémoire individuelle au survivant et au spectateur c'est-à-dire que le survivant possède ses propres souvenirs des événements tout comme le spectateur a une mémoire personnelle qu'il confronte à ce qui lui est présenté pendant une projection. La mémoire de l'autre est associée à celle du disparu car elle est différente de celle du survivant et au film en tant que mémoire distincte de la mémoire individuelle du spectateur.

l'institution sociale⁴⁵. On s'intéressera plus particulièrement à deux d'entre elles : l'assertion de la réalité factuelle et la situation dialogale. L'assertion de la réalité factuelle pose problème pour Ricœur car cette affirmation du vrai nous pousse à nous interroger sur la séparation entre la réalité et la fiction. Face à l'image, nous nous posons exactement la même question. Dans un article intitulé « *Truth in Fiction* », David Lewis affirme que l'on ne doit pas se concentrer sur une distinction entre réalité et fiction mais bien sur celle existant entre un « monde actuel » (la réalité) et un « monde possible » (la fiction)⁴⁶. Le monde actuel est celui dans lequel nous sommes tandis que le monde possible est celui où se déroule l'histoire que l'on nous raconte. D'un point de vue cinématographique, on associerait le monde actuel à celui du spectateur et le monde possible à celui de la diégèse⁴⁷. Lewis affirme que, quelques fois, la fiction est nécessaire afin de faire apparaître des vérités qui ne seraient pas évidentes dans la réalité. Pour que cela fonctionne, la fiction doit faire appel à un « arrière-fond » qui prend racine dans le monde actuel, c'est-à-dire un ensemble de croyances ou d'idées partagées par le public et par le créateur de l'œuvre. On retrouve cet *arrière-fond* dans le processus du témoignage. Dans *L'ère du témoin*, Annette Wieviorka traite du rapport entre le témoin et son époque :

⁴⁵ Voir à ce sujet *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, de Paul Ricœur, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Ordre philosophique », 2000, p. 204 à 208.

⁴⁶ Voir à ce sujet, « *Truth in Fiction* » de David Lewis, *Philosophical Papers*, Oxford, 1983, p. 261-276. L'article s'appuie sur des exemples littéraires et non pas filmiques.

⁴⁷ Le terme diégèse que certains auteurs désignent comme « pseudo-monde » rejoint l'idée d'un *monde possible*. Au sujet de la diégèse comme « pseudo monde » ou comme moyen de présenter la fiction, voir Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie et Marc Vernet *Esthétique du film*, Paris, Nathan, coll. « Fac cinéma », 1994, p. 80-81.

Le témoignage, surtout quand il se trouve intégré à un mouvement de masse, exprime, autant que l'expérience individuelle, le ou les discours que la société tient, au moment où le témoin conte son histoire, sur les événements que le témoin a traversés. Il dit, en principe, ce que chaque individu, chaque vie, chaque expérience [...] a d'irréductiblement unique. Mais il le dit avec les mots qui sont ceux de l'époque où il témoigne, à partir d'un questionnement et d'une attente implicite qui sont eux aussi contemporains de son témoignage, lui assignant des finalités dépendant d'enjeux politiques ou idéologiques, contribuant ainsi à créer une ou plusieurs mémoires collectives, erratiques dans leur contenu dans leur forme, dans leur fonction et dans la finalité, explicite ou non, qu'elles s'assignent⁴⁸.

Le témoin parle avec les mots de son époque et il est assujetti aux interrogations qui lui sont contemporaines. Il s'agit d'un arrière-fond qui est partagé, à la fois par le témoin et par le ou les récepteurs de son témoignage. L'arrière-fond nous semble nécessaire afin de comprendre la relation dialogale qui, selon Ricœur, caractérise tout témoignage.

La situation dialogale, pour Ricœur, implique une autre personne (le témoignage doit absolument s'adresser à quelqu'un), car son existence repose sur le fait que quelqu'un croit ou réfute ce discours ce qui amène la possibilité du soupçon. Nous pouvons dire que si le témoin et le récepteur de ce témoignage ne partagent pas un ensemble de connaissances communes ou du moins un certain nombre de repères (un arrière-fond), non seulement la possibilité du soupçon est beaucoup plus grande, mais la situation dialogale est vouée à l'échec.

La relation dialogale au cinéma ainsi que la séparation entre la réalité et la fiction est similaire à celle que l'on retrouve dans l'acte de témoigner. Le film doit, lui aussi, absolument s'adresser à quelqu'un : le spectateur. Afin que ce dialogue

⁴⁸ Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, Paris, Éditions Hachette littératures, 2002, p. 13.

réussisse, un « arrière-fond » identique à celui décrit par David Lewis, doit être partagé par les images qui sont projetées sur l'écran (le monde possible) et le monde actuel (la réalité du spectateur).

On a vu, dans la première partie de ce chapitre, qu'il est tout à fait possible de concevoir plusieurs rapports entre le témoignage et l'image puisqu'ils partagent un certain nombre d'usages et de fonctions. Une image-témoin serait donc tout à fait envisageable puisque nous avons établi que le cinéma est un art de *l'entre-deux* qui correspond à la situation du témoignage. L'enregistrement, spécifique au cinéma, lui accorde la possibilité d'être une archive, un témoin de l'histoire au même titre que le témoignage. L'image-témoin émerge dans l'espace filmique au moment précis de l'imbrication ou de la juxtaposition entre un monde actuel et un monde possible, entre la mémoire individuelle et la *rumeur des morts*⁴⁹. De cette image émerge une « mémoire impensée » que l'on retrouve dans le modèle historique de l'historien d'art allemand Aby Warburg. La « mémoire impensée » implique, à la fois, une reconstruction de l'histoire mais aussi une forme de résistance rejoignant ainsi les deux fonctions de l'image-témoin.

⁴⁹ Je reprends ici un terme employé par Aby Warburg.

2.2 - Caractéristiques de l'image-témoin

2.2.1 - Le temps de l'image-témoin : « L'anachronisme fondamental » du témoignage.

Le témoignage est, par définition, anachronique car il est la reconstruction d'un évènement passé dans le présent. Il est impossible de témoigner simultanément à notre expérience. Paul Ricœur développe l'idée du témoignage comme moyen « de comprendre le présent par le passé et le passé par le présent »⁵⁰. Selon lui, le témoignage constitue une trace du passé dans le présent, tout comme le souvenir est une trace de la réalité passée au sein de la réalité présente. Le témoignage fait appel à la mémoire. On ne se souvient pas dans un ordre continu. Nos souvenirs sont toujours, pour reprendre l'expression de Maurice Halbwachs, « recadrés » par rapport au présent⁵¹.

Le modèle historique présenté par l'historien d'art Aby Warburg et celui proposé par Walter Benjamin ont en commun une pensée de l'histoire basée sur l'anachronisme. L'anachronisme, chez Warburg, prend forme au sein de son *Atlas Mnemosyne*. Il s'agit d'un projet inachevé car Warburg est mort avant d'avoir pu le mener à terme. Pour reprendre le vocabulaire de Georges Didi-Huberman, dans son livre *L'image survivante et temps des fantômes selon Aby Warburg*, c'est à la base, un *dispositif* photographique. Warburg a fait deux tentatives afin de

⁵⁰ *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, de Paul Ricœur, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Ordre philosophique », 2000, p. 214.

⁵¹ C'est une idée qui traverse le livre *La mémoire collective* de Maurice Halbwachs précédemment cité.

constituer cet Atlas. Premièrement, il collait des photographies l'une à côté de l'autre sur de grands cartons noirs mais cela ne le satisfaisait pas car le collage fixait la photographie à un endroit précis ce qui rendait le déplacement impossible. Warburg, par la suite, juxtapose sur de grands écrans de toiles noires des photographies au moyen de petites pinces de manière à pouvoir les déplacer quand bon lui semble et ainsi par la même occasion former de nouveaux regroupements. Ce qu'il faut retenir de cette deuxième tentative c'est qu'il recherchait une forme de mobilité. Les images qu'il expose sur les toiles noires sont d'une grande diversité. Par exemple, on pouvait y retrouver une photo d'une œuvre de Manet à côté d'un timbre poste, ou une reproduction de l'arc de Constantin à côté d'une image publicitaire. Il procède à une forme de montage entre les images sans qu'elles aient de liens temporels. À travers ces associations, il tente d'établir une histoire des formes survivantes, des formes qui *hanteraient*, comme il le dit, la mémoire collective. Georges Didi-Huberman évoque longuement cet *atlas Mnemosyne*. Il dit:

L'anachronisme fondamental de mnemosyne est donc tout entier justifié par le concept que désigne son titre même. La mémoire ne se déchiffre pas dans le texte orienté des successions historiques mais dans le puzzle anachronique- sarcophage avec timbre poste, nymphe antique avec golfeuse contemporaine [...] C'est un dispositif complexe destiné à offrir-à ouvrir- les jalons visuels d'une mémoire impensée de l'histoire [...]⁵².

Un peu plus loin, Didi-Huberman dit:

Mnemosyne est un atlas de la mémoire erratique, réglé sur l'inconscient, saturé d'images hétérogènes, envahi d'éléments anachroniques ou immémoriaux, hanté

⁵² Georges Didi-Huberman *Image survivante et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe » 2002, p. 476.

par ce noir des fonds d'écrans qui, souvent, joue le rôle d'indicateurs de places vides, de trous de mémoires⁵³.

Warburg photographiait chacun de ses assemblages avant de tout déplacer et de le réassembler dans un ordre différent⁵⁴. Entre chaque image collée, il y a un espace qui surgit et qui est celui de la toile noire. En allemand, cet espace est nommé *Zwischenraum* ce qui signifie « l'espace-entre »⁵⁵. Cet intervalle est absolument nécessaire, selon Didi-Huberman, afin de comprendre le travail effectué par Warburg :

Parce que les zones noires agencées par Warburg donnent un « fond », « un médium » et même un « passage » entre les photographies, on comprendra qu'elles sont bien autre chose qu'un simple arrière-plan ménagé pour disposer les divers éléments d'un puzzle. Elles sont parties prenantes du puzzle lui-même. Elles offrent au montage son espace de travail lui-même [...]⁵⁶.

La constitution d'une histoire différente passe par cet *espace-entre* auquel nous substituerons volontiers notre terme *d'entre-deux*. Didi-Huberman insiste sur ce terme en tant que lieu de « passage ». Cet espace sert, en effet, à passer d'une époque à l'autre, à rendre possible l'anachronisme. De plus, ce lieu est aussi celui qui provoque la possibilité d'une histoire différente et ouverte (notamment par l'anachronisme) puisqu'il joue le rôle d'indicateurs de places vides, de trous de mémoires que l'on tentera de combler par le mouvement des images à chaque réassemblage.

⁵³ Georges Didi-Huberman, *Op.cit.*, p. 483.

⁵⁴ Pour une description plus détaillée des assemblages de Warburg voir Georges Didi-Huberman *Image survivante et temps des fantômes selon Aby Warburg*.

⁵⁵ La traduction est de Georges Didi-Huberman. *Op.cit.*, p. 496.

⁵⁶ Georges Didi-Huberman, *op.cit.*, p. 496.

Dans son texte « *Sur le concept d'histoire*⁵⁷ », Walter Benjamin présente une conception de l'histoire basée sur la fragmentation qui révèle une forme et un contenu anachronique. Bien que son texte soit divisé en une série de thèses numérotées, ce qui impose un certain ordre logique, cette forme d'écriture de l'histoire est similaire à la juxtaposition d'images hétérogènes chez Warburg. En effet, on peut facilement imaginer ces fragments comme de petits tableaux qui, une fois juxtaposés l'un à côté de l'autre, nous donnent à voir une nouvelle perspective historique.

L'anachronisme chez Benjamin s'exprime, aussi, à travers des concepts comme ceux de *constellation* et *d'a-présent* ainsi que dans la figure du *conteur*. La *constellation* est ce qui permet la création d'un *a-présent*. À ce sujet, Benjamin dit :

L'historicisme se contente d'établir un lien causal entre divers moments de l'histoire. Mais aucune réalité de fait ne devient, par sa simple qualité de cause, un fait historique. Elle devient telle, à titre posthume, sous l'action d'évènements qui peuvent être séparés par des millénaires. L'historien qui part de là cesse d'égrener la suite des évènements comme un chapelet. Il saisit la constellation que sa propre époque forme avec telle époque antérieure. Il fonde ainsi un concept du présent comme « à-présent », dans lequel se sont fichés des éclats du temps messianique⁵⁸.

⁵⁷ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » [1940], dans *Œuvres III*, trad. Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 427-443.

⁵⁸ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » [1940], dans *Œuvres III*, trad. Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 442-443.

Georges-Didi Huberman trace, très brièvement, un parallèle entre la constellation chez Benjamin et le « caractère permutable des configurations chaque fois obtenues » par Warburg⁵⁹. L'histoire n'est jamais une histoire complète, ce caractère permutable permet de créer une histoire ouverte qui peut toujours être modifiée. Cette comparaison est tout à fait justifiée mais nous porterons notre attention sur un autre élément comparatif entre ces deux modèles historiques. En prenant compte des éléments qui « *peuvent être séparés par des millénaires* », Benjamin effectue la même opération que Warburg lorsqu'il procède à ses collages. *Les éclats du temps messianique* ne sont rien d'autre qu'une survivance du passé et l'*a-présent* benjaminien est une temporalité proche du temps historique recherché par Warburg.

Pour Benjamin, il faut faire « éclater le continuum de l'histoire » tout particulièrement lorsqu'il est question des opprimés ou des vaincus⁶⁰. Dans la thèse VIII, il dit : « La tradition des opprimés nous enseigne que l'état d'exception dans lequel nous vivons est la règle. Nous devons parvenir à une conception de l'histoire qui rende compte de cette situation⁶¹ ». L'histoire des vaincus s'inscrit davantage dans un *discontinuum*, une histoire non linéaire.

Le matériel, à partir duquel le conteur travaille, est le conte. Cette énonciation, qui semble une évidence, dévoile pourtant le rapport étroit qui existe

⁵⁹ Georges Didi-Huberman, Georges Didi-Huberman *Image survivante et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe » 2002, p. 459.

⁶⁰ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Op. cit.*, p. 441.

⁶¹ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » [1940], dans *Œuvres III*, rad. Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 443.

entre le conteur et l'anachronisme. Benjamin dit que le conte rappelle sans cesse cette phrase : « s'ils ne sont pas morts, ils vivent encore aujourd'hui⁶² ». Le conteur, par son récit, produit une forme de survivance qui est celle de l'anachronisme. Le conte est une trace du passé qui survit dans le présent, et sa valeur d'enseignement, attribuée par Benjamin, annonce le temps futur. Le conte rejoint directement le concept d'*a-présent* que l'on a expliqué un peu plus tôt.

Le témoignage, étant lui-même un anachronisme, a besoin d'une image correspondant à sa propre temporalité. À partir des conceptions historiques de Warburg et Benjamin, nous pouvons désormais expliquer pourquoi l'image-témoin, dans les films de Solanas, nécessite un temps anachronique. L'image-témoin est un assemblage d'éléments hétérogènes appartenant à différentes temporalités. Elle émerge d'un *entre-deux*, qui est le lieu de passage de cet anachronisme et qui permet sa signification.

L'image-témoin adopte une chronologie distincte de l'histoire officielle parce qu'elle se veut une image qui retient le témoignage des morts. Elle prend en compte, non seulement le témoignage des disparus (reliés à la dictature dans notre étude), comme c'est le cas dans *Sur*, mais de tous les morts. Lorsque Carlos Gardel ou le général San Martín font leur apparition dans *Tangos, el exilio de Gardel*, ils témoignent de la situation présente exposée dans le film (celle de la dictature) mais aussi de l'histoire passée de l'Argentine puisqu'ils n'appartiennent

⁶² Walter Benjamin, « Le conteur. Réflexion sur l'œuvre de Nicolas Leskov » [1936] dans *Œuvres III*, rad. Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 140.

absolument pas à la même époque. L'image-témoin affiche un présent chargé d'un *a-présent* qui reconnaît les traces des époques antérieures. L'histoire de l'Argentine est, en partie, une histoire des opprimés *versus* celle des oppresseurs⁶³. Elle se situe donc dans le *discontinuum* benjaminien et ne peut s'exprimer qu'au travers d'une histoire non linéaire. Finalement, l'anachronisme de l'image-témoin résonne avec le caractère permutable que l'on retrouve dans le projet warburgien. Elle donne naissance à une histoire toujours en mouvement, jamais définitive : une histoire ouverte.

2.2.2 - *Spectralité et survivance*

Aby Warburg a créé une rupture avec l'histoire de l'art traditionnelle en proposant une histoire de l'art basée sur une anthropologie culturelle et sur un concept de survivance des images. Pourquoi survivance? Parce que Warburg considère que l'image a une nature de fantôme, qu'elle possède une capacité de survivance et que son retour dans notre mémoire devient une urgence à certaines époques. Selon Agamben, Warburg perçoit la transmission des images de la manière suivante :

[...] les images dont notre mémoire est faite tendent sans cesse au cours de leur transmission historique (collective et individuelle), à se figer en spectres, et il s'agit justement de les rendre à la vie. Les images sont vivantes, mais comme elles sont

⁶³ Cette idée est défendue dans « *Hacia un tercer cine* », le manifeste écrit par Fernando Solanas et Octavio Getino. Elle se retrouve aussi dans *La hora de los hornos* (1968) et traverse l'œuvre de Solanas jusqu'à son dernier film *Argentina Latente* (2007).

faites de temps et de mémoire, leur vie est toujours déjà *Nachleben*, survivance, toujours déjà menacée et en train d'assumer une fonction spectrale⁶⁴.

À cela s'ajoute :

Une histoire que l'on peut déjà dire fantomale, en ce sens que l'archive y est considéré comme un vestige matériel de la rumeur des morts : Warburg écrit qu'il s'agit pour lui, avec les « documents d'archives déchiffrés » de restituer le timbre de ces voix inaudibles » [...], voix des disparus, [...]»⁶⁵.

L'image rendrait accessible la *voix des morts*. L'image cinématographique possède un dispositif spectral particulier. Elle produit ce que Jacques Derrida nomme des « greffes de spectralité⁶⁶ ». Ces différentes couches proviennent, à la fois, de la projection (les images sont des spectres sur la toile), de la matérialité du film (on impressionne la pellicule avec « *des traces fantomales* »), du spectateur projetant sur la toile ses propres spectres (ce que Derrida nomme « *ses fantômes personnels* »). Le cinéma exprimerait déjà l'état dans lequel se trouve le disparu, celui du spectre, et c'est pour cela qu'il serait le médium privilégié de l'apparition d'une image-témoin.

On peut envisager la spectralité de différentes façons à l'intérieur de l'image-témoin (en dehors du fait qu'elle est elle-même spectrale). Elle peut faire apparaître des spectres, dans le sens premier du terme, c'est-à-dire des fantômes ou s'afficher comme un spectre non corporel plus proche de la survivance à travers la

⁶⁴ « *Nymphae* » dans *Image et mémoire : écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, de Giorgio Agamben, trad. Marco Dell'Omodarme, Suzanne Doppelt, Daniel Loayza et Gilles A. Tiberghien, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Arts et esthétique », 2004, p. 47.

⁶⁵ Georges Didi-Huberman *Image survivante et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », p. 40.

⁶⁶ Jacques Derrida, « *Le cinéma et ses fantômes* », propos recueillis par Antoine de Baecque et Thierry Jousse, Cahiers du cinéma, n° 556, avril 2001, p. 78.

musique, par exemple, qui sera privilégiée dans l'analyse des deux films de Solanas. Dans son livre, *L'histoire à contretemps : le temps historique chez Walter Benjamin*, Françoise Proust affirme que les fantômes ne cessent d'accuser les vivants (ou les survivants en ce qui nous concerne). Elle écrit :

Les fantômes sont moins effrayants que tristes. Ils reviennent peut-être moins du pays des morts (du passé) que du présent lui-même. Leur tristesse est celle d'un avenir messianique en souffrance, en attente de pouvoir venir depuis le lointain des temps. Les fantômes accusent : ils montrent du doigt les vivants qui manquent à leur promesse de « remplir le temps », ils protestent auprès du présent qui oublie de « faire venir le Messie ». Ils piétinent, tempêtent, gémissent. Ils protestent et admonestent. Leurs accusations sont des plaintes. Ils hantent les vivants, qu'ils ne cessent d'accompagner et de circonvenir de leurs plaintes⁶⁷.

L'image-témoin convoque les spectres car les fantômes accusent, hantent et interrogent le survivant et cela principalement pour deux raisons. Premièrement, le spectre questionnant le survivant est un moyen de faire prendre conscience, à ce dernier, qu'il ne sait pas tout, que quelque chose lui échappe. Deuxièmement, il annonce une des fonctions de l'image-témoin qui est celle de la résistance. Le spectre refuse de disparaître, de mourir complètement et il le prouve par sa revenance.

La musique marque le titre des deux films analysés dans ce corpus. La référence musicale est explicite dans *Tangos, el exilio de Gardel* puisqu'il reprend le nom d'un célèbre compositeur de tango (Carlos Gardel). Dans *Sur*, la référence

⁶⁷ Françoise Proust, *L'histoire à contretemps : le temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Les éditions du Cerf, 1994, p. 61.

est plus implicite puisqu'il s'agit du titre d'un tango très connu en Argentine⁶⁸. La musique *hante* chacun de ces deux films. Dans *Tangos el exilio de Gardel*, la musique est un élément obligatoire au sein du récit puisque le film raconte l'histoire d'une troupe d'acteurs argentins exilés à Paris et montant une *tanguédie*⁶⁹. Dans *Sur*, la musique n'a aucune explication diégétique, les musiciens apparaissent dans la nuit et font entendre leurs chants pour aussitôt disparaître.

Comment peut-on considérer la musique comme ayant une forme spectrale? Françoise Proust évoque la musique en ces termes :

[...] nous ne pleurons pas, à l'écoute de la musique, sur nos malheurs ou sur nos bonheurs pour les expier ou nous en décharger, nous pleurons, et, de ce fait, nos malheurs et nos douleurs ne sont plus présents, mais ils ne sont pas non plus passés : ils vivent désormais en nous comme des spectres, comme nos fantômes. [...] La musique est, pour ceux qui l'écoutent, le chant des fantômes, un chant « fantomal ». [...] La musique est la revenance ou la résurrection des morts [...] ⁷⁰.

La musique est une survivance qui occupe une place importante dans l'image-témoin car elle signifie la présence des absents mais elle transforme aussi les souffrances (individuelles ou collectives) provoquées, par le sentiment de perte relié aux disparus, en spectre. Cette « résurrection des morts » est un des éléments clé de l'image-témoin. Le tango, présent dans *Tangos, el exilio de Gardel* et *Sur* est une survivance de la mémoire collective des Argentins car il renvoie à de

⁶⁸ Voir à ce sujet René Prédal, « *Le Sud ou la longue nuit du retour* », dans René Prédal (dir.), Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde, CinémAction n° 101, Paris, Éditions Corlet, 2001, p. 180.

⁶⁹ La *tanguédie* est une représentation théâtrale qui se situe entre le tango, la tragédie et la comédie. Une fois de plus, on se retrouve face à quelque chose qui se produit *entre* plusieurs éléments. On reviendra, plus explicitement sur la *tanguédie* dans les chapitres suivants.

⁷⁰ Françoise Proust, *L'histoire à contretemps : le temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Les éditions du Cerf, 1994, p. 67-68.

multiples significations : à l'exil, aux luttes contre les répressions sociales, à son interdiction durant la dictature, aux classes populaires, à l'histoire littéraire.

2.2.3 - *La trace*

Nous avons tous entendu, un jour ou l'autre, la phrase suivante : *On ne disparaît pas sans laisser de traces*. Cette expression populaire utilisée, parfois, dans des situations peu dramatiques, décèle cependant une vérité, celle de notre incapacité à admettre l'absence inexpliquée, la dissolution des corps ou l'effacement du visible. Pendant la dictature en Argentine, la trace joue un rôle majeur autant du côté des bourreaux que de celui des victimes. La junte militaire accordait une importance particulière à « *l'effacement des traces* »⁷¹. On procédait à peu d'arrestations mais plutôt à de nombreux enlèvements ce qui avait comme avantage de ne pas produire les documents administratifs nécessaires dans le cadre d'une arrestation⁷². De plus, les méthodes utilisées afin de faire disparaître les corps (incinération, corps jetés dans l'océan) rendent impossible la récupération des cadavres.

⁷¹ Voir à ce sujet « Disparition des subversifs et brutalité furtive du pouvoir » d'Olivier Razac, dans Alain Brossat et Jean-Louis Déotte (dirs), *La mort dissoute : disparition et spectralité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », p. 179-192. Olivier Razac affirme que l'effacement des traces est la quatrième étape dans le processus de disparition en Argentine et au Chili, qui rappelons-le, était organisé très minutieusement. Les trois étapes précédentes sont l'enlèvement, le masque et le déni administratif, la torture secrète. Voir aussi le chapitre 1 de ce mémoire qui, en utilisant certains termes qui diffèrent (enlèvement/arrestation, emprisonnement/torture, transfert, disparition des corps et/ou effacement des traces), établit les étapes de cette politique de la disparition.

⁷² Au sujet des diverses exactions, de nombreux ouvrages et articles énumèrent les tortures et les moyens utilisés afin de faire disparaître les corps. Parmi ceux-ci, nommons Olivier Razac « Disparition des subversifs et brutalité furtive du pouvoir » *op.cit.*, Horacio Verbitsky *El Vuelo. La guerre sale en Argentine* Paris, Dagorno, 1995 et Pilar Calveiro, *Pouvoir et disparition : les camps de concentration en Argentine*, trad. Isabelle Taudière, Paris, Éditions La fabrique, 2006, c1998.

Devant l'impossibilité de retrouver les traces des disparus, les familles des victimes ont tenté de combler cette absence en essayant de matérialiser, d'une manière ou d'une autre, une présence des absents. Le meilleur exemple est celui des Mères de la Place de Mai. Il n'est pas innocent qu'elles aient décidé de manifester, durant toutes ces années, en brandissant les photographies des disparus. Dans un texte intitulé, *Le portrait du disparu*, Jean-Paul Curnier, prétend que la photographie nous interpelle parce que nous tentons de *restaurer* une absence. À ce sujet, il dit :

Toute photographie se présenterait donc avant tout comme arrêt ou stabilisation d'un mouvement que nous sommes amenés malgré nous à inventer, à rétablir, à *restaurer*. Ce qui nous touche c'est en fait ce que nous ne voyons pas directement et à quoi nous contribuons; c'est l'existence d'une extériorité vivante complémentaire à l'image que nous sommes amenés à construire à notre insu et sans laquelle l'image ne serait pas d'un très grand intérêt. La photographie nous place dans le cadre d'un souvenir qui n'est pas le nôtre, auquel nous sommes, la plupart du temps, invités à participer, d'un *souvenir inventé*⁷³.

Selon l'auteur, devant une photographie, nous essayons de combler un vide. L'image témoin est analogue dans son fonctionnement à ce qui est décrit par Curnier. On a déjà vu, dans ce chapitre, que l'image-témoin prend place entre la mémoire individuelle (le survivant/spectateur) et la mémoire des autres (le disparu/le film). Le spectateur face à l'image-témoin saisit tout ce qui est extérieur à cette image, tout ce qu'il ne sait pas en qualité de survivant. L'image-témoin deviendra un souvenir fictif comparable à la notion de souvenir inventé. L'image cinématographique, au même titre que la photographie, est une trace lumineuse

⁷³Jean-Paul Curnier, « Le portrait du disparu », dans Alain Brossat et Jean-Louis Déotte (dirs), *La mort dissoute : disparition et spectralité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2002, p. 276.

captant une chose qui a assurément existée. La relecture de ses traces, lors de la projection, permet, pendant un moment, de souligner la présence de ceux qui ne sont plus là.

2.3 - L'Esthétique de la disparition

Afin de réfléchir sur l'esthétique de l'image-témoin, il faut s'interroger sur la nature d'une esthétique de la disparition. Le terme, lui-même, pose problème car il présente un antagonisme assez difficile à résoudre. L'esthétique, dans sa définition la plus simple, évoque ce qui appartient au monde du visible et du sensible. Par conséquent, comment est-il possible de montrer ce qui relève de la disparition, de l'invisible? En prenant conscience que la disparition n'est pas réellement du domaine de l'invisible. L'hypothèse développée ici est qu'une esthétique *disparitionniste* passe par la *reconvocation par l'image*, la mise en valeur des restes et la réapparition⁷⁴.

Dans *Le portrait du disparu*, Jean-Paul Curnier associe l'esthétique photographique comme une « esthétique du manque » qu'il explique de la manière suivante. La photographie est un moyen de procéder à une *reconvocation par l'image* :

⁷⁴ Au sujet de l'esthétique *disparitionniste*, voir Paul Ardenne, dans Alain Brossat et Jean-Louis Déotte (dirs) *L'époque de la disparition : Politique et esthétique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2000.

L'esthétique photographique est une esthétique du manque; c'est à partir du vide auquel elle expose — et que nous sommes invités malgré nous à remplir — qu'elle peut être appréciée et jugée comme image. [...] L'art photographique, de ce point de vue, est à considérer comme travail de l'exposition du spectateur au vide, à l'absence⁷⁵.

L'image oblige le spectateur à *remplir* ce qui manque, à convoquer la présence des absents.

La mise en valeur des restes et la réapparition est possible à l'intérieur d'un espace vide. Le vide nous laisse voir ce qui n'apparaîtrait pas dans une image trop pleine. L'émergence d'une vérité qu'il nous était, auparavant, impossible de voir. Le vide rend visible, puisque devant un espace vide, on doit se demander ce qui a disparu ou du moins on s'interroge sur la nature de ce qui n'apparaît pas.

Dans son ouvrage, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, José Moure élabore une catégorie d'espace-vide qu'il nomme « vide-ambiance ». Bien que le terme soit peu utilisable dans le cas de l'image-témoin — le vide dépasse largement le simple décor mais est plutôt une qualité intrinsèque à cette image — la définition proposée par cet auteur permet cependant de discerner deux pôles qui serviront à notre réflexion. Elle est la suivante :

Il convient donc de distinguer au sein de l'espace-ambiance déshabité un pôle positif qui serait celui de l'espace vierge, ouvert, source de vie, et un pôle négatif qui serait celui à proprement parler de l'espace vide, espace inquiétant, fermé où domine la raréfaction de la vie et la menace de mort. [...] A côté de ce non-lieu qu'est le désert et connotant encore plus symboliquement l'absence et la mort, tous les lieux solitaires, isolés, abandonnés, désaffectés ou hantés apparaissent aussi comme des espaces privilégiés du vide-ambiance. [...] quels que soient le genre des

⁷⁵ Jean-Paul Curnier, « Le portrait du disparu », dans *La mort dissoute : disparition et spectralité* Alain Brossat et Jean-Louis Déotte (dirs), Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », p. 276.

œuvres, les caractéristiques des décors et leur degré de vacuité (certains peuvent être très encombrés), ce qui définit le vide-ambiance, c'est essentiellement que l'espace y est perçu comme étrange, hors-norme. Il interdit une pleine reconnaissance non seulement parce que la présence humaine n'y peut servir de repère mais surtout parce que d'une anomalie vient en rompre la neutralité. Dans un tel type d'espace-ambiance limite, le vide fonctionne à la fois comme support et comme signe de l'anomalie : dans un western, sur fond d'étendue déserte, une trace sur le sol ou une fumée au lointain se détache d'autant mieux que la vacuité ambiante la désigne comme anormale, comme indice de présence⁷⁶.

Le vide est donc un espace entre la vie et la mort (*un entre-deux*), tout comme le spectre est un état entre ces deux derniers et c'est peut-être pour cela qu'il choisit cet espace comme lieu d'apparition. Le pôle positif au sein de l'image-témoin repose sur la possibilité de se servir de cette espace vierge comme d'un lieu propice à la projection de traces suggérant ce qui a disparu mais aussi ce qui hante la mémoire. Le vide, tout comme l'anachronisme impose la possibilité d'une reconstruction historique. Il fonctionne comme un support semblable à la toile lors de la projection cinématographique ou comme les toiles noires constituant l'arrière-fond de l'*Atlas Mnemosyne* de Warburg. Le pôle négatif, quant à lui, est illustré par la mort qui rôde rappelant que certains n'ont pas survécu. Ce pôle négatif est marqué par les traces de ce qui a disparu. Plusieurs scènes de *Tangos, el exilio de Gardel* et de *Sur* se déroulent dans des théâtres abandonnés, des hangars désaffectés, un Buenos Aires désert.

Un élément du langage cinématographique qui rythme l'ensemble de *Tangos, el exilio de Gardel* et qui figure beaucoup plus discrètement dans *Sur* est celui de l'ouverture et de la fermeture à l'iris. Soulignons, tout d'abord, le fait que

⁷⁶ José Moure, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1997, p. 35-36.

l'ouverture et la fermeture à l'iris peuvent constituer, en soi, un anachronisme. Ce procédé technique consiste, comme son nom l'indique, à se fermer sur une image afin de s'ouvrir sur une autre qui n'affiche pas nécessairement la même temporalité. Le fondu au noir, qui assure la transition entre l'ouverture et la fermeture, joue un rôle similaire à l'intervalle présent dans l'*Atlas Mnemosyne*. Il est le passage qui détruit le temps linéaire. La fermeture à l'iris fait disparaître une image afin que la suivante puisse réapparaître (lors de l'ouverture). Que se passe-t-il entre ces deux images? Un fondu au noir. Ce fondu au noir « présente des fragments d'invisible » tout comme il rappelle les trous de mémoire⁷⁷. Il est un vide entre deux images, un intervalle, qui permet un passage vers quelque chose qui ne serait peut-être pas visible si ce lieu n'existait pas.

Le pôle négatif constitue, comme on l'a dit, la trace des disparus. Dans son livre, *Génie du non-lieu*, Georges Didi-Huberman, évoque l'air, le vent et la fumée comme une présence des absents. Il affirme :

Courants d'air. L'effet atmosphérique d'une disparition capable d'envahir tout l'espace, de le densifier. Quelqu'un est mort, quelque chose a brûlé, et voilà que partout se propage, puis se dépose « sa présence », manière de dire la menace psychique que son absence fait peser. Manière de dire que la survivance (le reste impersonnel, les cendres de la brûlure) menace directement les survivants eux-mêmes [...]⁷⁸.

⁷⁷ Je reprends ici un terme ainsi qu'une idée proposée par Pascale Thibodeau au sujet des fondus enchaînés et des fondus au noir. Voir à ce sujet, « Le rôle des fondus dans l'élaboration mémorielle au cinéma » dans *Image et mémoires*, Alain Montesse et Jacques Soubeyrou, (dirs), Lyon, Publication du GRIMH-GRIMIA, Université de Lyon, 2003, p. 71-82.

⁷⁸ Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001, p. 123.

Les éléments que l'on a énumérés, ci-dessus, servent d'empreintes des morts au sein de l'image-témoin. Ils opèrent une *mise en valeur des restes*. Ces traces, qui sont celles des disparus, hantent ceux qui restent en rendant visible leur présence.

2.4 - Les fonctions de l'image-témoin⁷⁹

2.4.1 - *Reconstruction historique*

Il existe un décalage entre l'histoire officielle de l'Argentine depuis la dictature et l'histoire vécue par le peuple. Dans un article intitulé, *How Traumatized Societies Remember: The Aftermath of Argentina's Dirty War*, Antonius C. Robben établit qu'il existe une mémoire polyphonique en Argentine⁸⁰. Suite à la dictature, on a promulgué des lois visant la réconciliation nationale. Ces lois annulaient la possibilité de faire comparaître en justice les fonctionnaires qui ont servi le pouvoir⁸¹. On a maintenu l'armée, qui pourtant a joué un rôle considérable dans les disparitions et plusieurs hauts fonctionnaires ont gardé leurs postes. Le gouvernement a revu, à la baisse, le nombre de disparus. Les survivants étaient considérés comme des « prisonniers politiques » ayant été libérés. Voilà l'histoire officielle. Cette histoire ne prend pas en compte ni l'histoire des morts ni celle de l'absence qui envahit la mémoire collective du peuple.

⁷⁹ La dernière partie de ce chapitre annonce brièvement les deux fonctions principales de l'image-témoin. Les chapitres 3 et 4 sont consacrés entièrement à l'analyse de ces deux fonctions.

⁸⁰ Voir à ce sujet, Antonius C. Robben, *How Traumatized Societies Remember: The Aftermath of Argentina's Dirty War*, University of Minnesota, Cultural Critique n 59, Hiver 2005, p. 120-164.

⁸¹ Ces lois ont été abolies par la suite.

Un témoignage n'est jamais la reconstitution d'un évènement. Il en est plutôt la reconstruction. L'image-témoin s'oppose à la reconstitution historique c'est-à-dire qu'on ne la retrouvera pas dans les films qui insistent sur les dates, les lieux, les costumes d'époques, les données factuelles, le récit chronologique, etc. Elle propose plutôt une reconstruction de l'histoire qui prend forme grâce aux caractéristiques que l'on a établies dans ce chapitre. L'anachronisme permet une fusion temporelle qui provoque une histoire en rupture avec une idée de continuité, ce qui se rapproche beaucoup plus de la mémoire et par conséquent du témoignage. L'esthétique du vide crée un lieu propice à la reconstruction de l'histoire, car il représente un espace inhabité où il est possible de recommencer autrement. Le retour des morts participe de cette volonté d'écrire une histoire impossible que seul le cinéma peut écrire⁸².

2.4.2 - La résistance

L'image-témoin participe de cette thématique récurrente dans l'œuvre de Fernando Solanas, celle de la résistance. Solanas est le co-auteur du manifeste *Hacia una tercer cine*, qui instaure le terme de troisième cinéma et qui accompagna la sortie du film *La Hora de los hornos*. Dans ce manifeste, on établit la nécessité d'un cinéma-guérilla où la caméra doit servir de fusil. Plus de trente-cinq ans après *La hora de los hornos*, Solanas réalise *Memoria del Saqueo*, un

⁸² Cela rejoint une idée proposée par Arlette Farge qui affirme que le cinéma est capable de produire un récit historique qui ne sera jamais écrit. Voir à ce sujet, Arlette Farge « Le cinéma est la langue maternelle du XX^e siècle », propos recueillis par Antoine De Baecque, *Les Cahiers du cinéma*, Hors-série : Le siècle du cinéma, Novembre 2000, p. 40-43.

documentaire expliquant les causes de la crise économique en Argentine. Ce dernier reprend le même rythme que *La Hora de los hornos*, ainsi que les idées élaborées à la fin des années soixante dans son manifeste⁸³. *La dignidad de los nadies* est un documentaire sur des Argentins qui résistent chacun à leur façon aux conditions socio-économiques qui régissent l'Argentine. La résistance traverse l'œuvre de ce cinéaste, et l'image-témoin en est une de ses représentations.

On distingue plusieurs formes de résistance au sein de l'image-témoin : l'anachronisme, le spectre et le conteur. Elle affiche un temps anachronique. Le temps anachronique est une rébellion contre l'histoire linéaire, une forme de résistance contre l'histoire officielle. Le spectre, quant à lui, résiste à la mort en revenant sans cesse dans le présent hanter le survivant afin que celui-ci résiste à son tour. Finalement, l'image-témoin est très proche de la figure du conteur, au sens benjaminien du terme. Le conteur ne possède pas uniquement une valeur d'anachronisme, il est aussi celui qui, dans sa volonté de transmettre l'expérience, résiste à l'oubli⁸⁴.

Revenons à la citation d'*El negro* qui ouvrait ce chapitre : « *Y así nos despedimos ese noche. El volvía a la vida y yo a la muerte. Desde entonces sigo*

⁸³ Évidemment, les deux films n'ont pas le même contexte de production. *Memoria del Saqueo* n'a pas été tourné clandestinement mais il exprime une similarité au niveau du rythme, de la narration et du propos.

⁸⁴ Au sujet des rapports entre le conteur et son opposition face à l'oubli, voir « Raconter : témoigner face au silence de la langue » d'Esther Cohen, *Intermédialités*, n° 2, « Raconter », Automne 2003, p. 63-76.

*siendo una ausencia, un recuerdo, condenado a ser la memoria de ustedes*⁸⁵ ».

L'image-témoin joue le même rôle que le personnage d'*El Negro*, elle est aussi un spectre qui retourne à la mort après que sa projection ait laissé derrière elle quelques traces. Ces images seront, désormais, une absence, un souvenir condamné à être la mémoire du spectateur au même titre que les disparus.

⁸⁵ « C'est ainsi qu'on s'est dit adieu cette nuit là. Il retournait à la vie, moi, à la mort. Depuis, je continue à être une absence, un souvenir, condamné à être votre mémoire » (ma traduction).

Chapitre 3

L'image-témoin et la reconstruction de l'histoire

El cine conocido como documental con toda la vastedad que este concepto hoy encierra, desde lo didáctico a la reconstrucción de un hecho o una historia, constituyen quizás el principal basamento de una cinematografía revolucionaria. Cada imagen que documenta, testimonia, refuta, profundiza la verdad de una situación, es algo más que una imagen fílmica o un hecho puramente artístico [...]⁸⁶.

Fernando Solanas et Octavio Getino
Hacia un tercer cine

Dans ce chapitre, on commentera la première fonction de l'image-témoin qui est celle de la reconstruction de l'histoire. Cette image ne vise pas à mettre en scène une reconstitution historique en mettant l'accent sur des dates ou sur une reproduction exacte des faits mais plutôt à mettre en place un récit qui prend en compte le témoignage des survivants à Paris et celui des morts à Buenos Aires. Deux formes d'anachronismes contribueront à la formation de cette nouvelle histoire: la fusion temporelle entre plusieurs époques et le retour à un temps mythique opposé au temps historique. De plus, on verra comment la *tanguédie*, à travers ses traits distinctifs et sa structure, reconstruit l'histoire d'où émerge la possibilité d'une « mémoire impensée ».

⁸⁶ « Le cinéma connu sous le nom documentaire et avec toute la variété que ce terme peut renfermer, de la didactique à la reconstruction d'un fait ou d'une histoire, constitue peut-être la principale base d'une cinématographie révolutionnaire. Chaque image qui documente, témoigne, réfute, approfondie la vérité d'une situation, est plus qu'une image filmique ou un fait purement artistique [...] » (ma traduction). Fernando Solanas et Octavio Getino, « Hacia un tercer cine » [1969] dans *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Éditions Siglo veintiuno argentina, 1973, p. 74-75.

3.1 - Reconstruction de l'histoire et anachronisme

3.1.1 - 1^{ère} forme d'anachronisme : la fusion temporelle

L'utilisation de divers anachronismes donne lieu à une nouvelle histoire qui diffère de l'histoire traditionnelle et/ou officielle qui, elle, est racontée selon un récit linéaire. Nous avons vu, dans le chapitre précédent — grâce aux modèles historiques proposés par Aby Warburg et Walter Benjamin — que l'histoire se construit par fragmentation et que son anachronisme est intimement lié à différentes formes de survivance. Cette histoire correspond à des mécanismes qui sont près de la remémoration et qui deviennent pertinents dans un contexte où les individus tentent d'opposer une résistance face à l'oubli. De plus, elle engendre la possibilité d'un avenir différent qui nécessite un retour ou plutôt un « détour » vers le passé :

Le temps obéissant aux lois du rêve ou la remémoration, n'est plus cet axe linéaire, succession continue d'instantanés homogènes, qui sert d'appui à la chronologie dans une conception traditionnelle de l'Histoire [...] Ce jeu avec les temps, le détour par l'anachronisme, est sans doute un moyen de briser la continuité de l'Histoire ou peut-être d'établir une continuité au niveau anthropologique, de ressusciter certains éléments d'un passé oublié et de faire apparaître des parallèles avec le présent, pour envisager un autre avenir que l'éternelle répétition du Même⁸⁷.

Cet extrait suggère que le retour de figures du passé, en relation avec le présent, permettrait de considérer l'avenir autrement. Cette possibilité d'un avenir meilleur rejoint la notion d'utopie :

⁸⁷ Florence Baillet, *L'utopie en jeu : Critiques de l'utopie dans le théâtre allemand contemporain*, Paris, CNRS, coll. « De l'Allemagne », 2001, p. 90.

[...]Walter Benjamin ne concevait pas l'utopie comme le résultat du progrès, le couronnement de l'évolution historique vers un avenir meilleur. Son utopisme était porté par une sensibilité romantique qui tranchait nettement avec les conceptions positivistes et évolutionnistes de l'avenir. [...] Son regard nostalgique vers le passé ne signifie pas nécessairement que le romantisme soit rétrograde : réaction et révolution sont autant de figures possibles de la vision romantique du monde. Pour le romantisme utopico-révolutionnaire auquel appartient Walter Benjamin, l'objectif n'est pas un retour au passé, mais un détour par celui-ci vers un avenir nouveau⁸⁸.

Dans les deux films à l'étude, l'utopie joue un rôle considérable. Des personnages de *Tangos, el exilio de Gardel*, parlent régulièrement du « pays que l'on a rêvé » et du besoin de « s'inventer un but » tandis que, dans *Sur*, Floreal affronte la nuit de son retour en confrontant son passé et ainsi il peut faire face à un avenir meilleur. La reconstruction de l'histoire, telle que nous l'entendons ici, est une forme d'utopie car elle tend vers la possibilité d'un futur différent qui effectue un passage obligatoire par le passé et qui en conserve les expériences.

L'histoire anachronique provoquée par le montage d'images, au sens où l'entend Aby Warburg⁸⁹, transforme l'historien en monteur, au même titre qu'un metteur en scène. À ce sujet, Sylviane Agacinski écrit :

Au-delà des arts, des objets ou des rites, l'idée de survivance s'applique par ailleurs chez Warburg à l'historien lui-même, qui a pour mission de faire revivre ou survivre les hommes du passé en rassemblant les documents divers, en particulier les textes et les images. Comme le temps différencie les générations (ou plutôt les générations différencient le temps), la mort entraîne une fragmentation des restes (les portraits et les images d'un côté, les discours de l'autre). L'historien, tel un cinéaste, devrait alors monter et mixer à nouveau les traces séparées pour retrouver la voix des disparus : « la pitié de l'historien peut restituer le timbre [*Klangfarbe*], la couleur sonore de ces voix inaudibles, s'il ne recule pas devant l'effort de

⁸⁸ Michael Lowry, « L'utopie Benjamin » dans Michèle Riot-Sarcey (dir), *L'utopie en questions*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « La philosophie hors de soi », 2001, p. 151-152.

⁸⁹ Nous renvoyons le lecteur au chapitre 2 de ce mémoire.

reconstituer le lien naturel entre la parole et l'image". En un sens, l'historien fait donc lui-même œuvre anachronique puisqu'il contribue à la survie des œuvres, voire des individus, hors de leur temps. En un sens, il "rétablit la synchronie des images et des discours", comme le dit Philippe-Alain Michaud, et par là il combat la dispersion diachronique des traces. Il reviendrait ainsi à l'histoire de réparer, de refaire ou de retisser ce que le temps défait, de faire *repasser* le temps dans le texte. Warburg est un historien *passeur de temps*, au sens où l'était l'écrivain Benjamin. Mais, si l'historien ne peut travailler à la survivance du passé qu'en opérant des montages de traces, n'est-ce pas qu'il ne saurait d'aucune manière imaginer lui-même ce passé et se reconnaître en lui? Comme Benjamin encore, Warburg se laisse traverser par le temps et habiter par les traces d'un passé qui n'est pas le sien. Il entremêle l'expérience vécue à l'expérience lettrée ou érudite et à celle des images. Il fait travailler le mixe et le mixage. Il "remonte" le temps⁹⁰.

La reconstruction de l'histoire dans *Tangos, el exilio de Gardel*, prend forme à travers trois personnages qui font irruption dans le présent : José San Martín, Carlos Gardel et Enrique Santos Discépolo. Ces figures du passé de l'Argentine sont ramenées d'entre les morts parce qu'elles provoquent une réflexion quant à la situation présentée dans le film. Solanas confronte le discours historique aux images. José San Martín incarne la lutte pour l'indépendance de l'Argentine et le combat contre l'impérialisme dominant en Amérique latine⁹¹. Il prit part aux batailles menant à l'indépendance du Chili et du Pérou avant de terminer ses jours, en exil, à Boulogne-sur-Mer, en France. Il voulu retourner en Argentine, en 1829, mais le gouvernement lui interdit de rentrer au pays. En 1877, vingt-sept ans après sa mort, on ramena ses restes et on l'enterra à la cathédrale de Buenos Aires. Il fut, par la suite, considéré comme un héros de la nation et récupéré par tous les partis

⁹⁰ Sylviane Agacinski, *Le passeur de temps : modernité et nostalgie*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Librairie du XX^e siècle », 2000, p. 123.

⁹¹ Les informations qui suivent proviennent principalement de l'article de Tal Tzvi intitulé « San Martín, from Bronze to Celluloid : Argentina's Liberator as Film Character », trad. Martha Grenzeback, dans *Film & History*, vol.34, n° 1, 2004, p. 21-30.

politiques⁹². Il apparaît, dans *Tangos, el exilio de Gardel*, à cause de ses exploits historiques mais aussi parce qu'il représente une icône nationale qui fut à la fois malmenée et adulée. Le discours tenu par San Martín est critique par rapport à la situation en Argentine. Par exemple, il dit : « Le pays se décompose [...] ce qui me chagrine c'est de voir si peu de patriotes ». Cette réflexion sur la dictature, de la part d'un homme qui a exalté les passions patriotiques, d'une génération à l'autre, est aussi un commentaire sur les événements qu'il a connus.

Carlos Gardel est, des trois revenants, le personnage le plus mythique. Il est vénéré par les Argentins. Il représente, d'une certaine façon, l'opposé de San Martín. Fils d'une immigrée française⁹³, né de père inconnu, élevé dans les quartiers pauvres et traînant le plus souvent dans la rue, son succès et sa popularité signifient que certains héros nationaux proviennent des bas-fonds. Gardel, renvoie à une triple forme d'exil : exil familial (il n'est pas argentin); l'exil artistique (sa popularité le conduit à jouer dans une série de films médiocres l'éloignant de sa vocation première : le chant); l'exil territorial, (son succès fit qu'il résida, la plupart du temps, en dehors des frontières de l'Argentine). Son avion s'écrasa au dessus de la Colombie, en 1935, et sa mort comporte quelque chose de mystérieux. À

⁹² Par exemple, le gouvernement de Juan Perón, proclama 1950 comme étant « l'année du libérateur San Martín ». Les livres scolaires, de cette époque, présentaient Perón et San Martín comme étant des personnages équivalents pour la nation. Voir à ce sujet Tal Tzvi intitulé « San Martín, from Bronze to Celluloid : Argentina's Liberator as Film Character », *op. cit.* p. 23.

⁹³ Carlos Gardel n'était pas argentin mais français. Il se nommait Charles Romuald Gardes et il est né à Toulouse. Sa mère a immigré en Argentine alors qu'il était âgé de deux ans. Au sujet des données biographiques concernant Gardel voir Jean Andreu, Francis Ceredan et Anne-Marie Duffau (dirs), *Le tango: hommage à Carlos Gardel, Actes du colloque international de Toulouse*, 13-14 novembre 1984, Toulouse, Université Toulouse-Le Mirail : Eché, coll. « Travaux de l'université de Toulouse-Le Mirail. Série A. », 1985, p. 255-270.

l'époque, plusieurs Argentins ne croyaient pas à cette nouvelle et, pendant des mois, des rumeurs circulaient. On l'avait vu à tel ou tel endroit, il n'était pas réellement mort. Gardel fut un fantôme dès les premiers jours de son décès.

Enrique Santos Discépolo est considéré comme le compositeur le plus important de la période que l'on nomme la « décennie infâme » en Argentine. Cette période débute par un coup d'état en 1930 et elle est marquée par des fraudes électorales portant au pouvoir des gouvernements corrompus⁹⁴. On observe un retour aux valeurs conservatrices. Le tango entre dans une phase « archéologique⁹⁵ » c'est-à-dire que l'on se met à le considérer comme une musique appartenant au passé. Selon Horacio Salas, « on réorganise les ensembles de la vieille garde, en essayant de reconstruire un style que la décennie précédente avait abandonné »⁹⁶. Il y a donc une stagnation du milieu musical et Discépolo sera un des seuls à décrire, dans ses tangos, la situation vécue par le pays. Il s'impliqua politiquement dans des mouvements radicaux comme la FORJA⁹⁷. Il fit des émissions polémiques à la radio et fut l'objet de nombreuses critiques. Il passa les derniers jours de sa vie dans le silence, se refusant de parler. Il était exilé à l'intérieur de son propre pays.

⁹⁴ Au sujet de la « décennie infâme » voir Pierre Vayssière, *Les révolutions d'Amérique latine*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point Histoire », 2001, [1991] p. 115-117 et Horacio, Salas, *Le tango*, trad. Annie Morvan, Arles, Actes sud, 1989, [1986], p. 223-240.

⁹⁵ Horacio, Salas, *Le tango*, trad. Annie Morvan, Arles, Actes sud, 1989, [1986], p. 233.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ La FORJA (*Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina* / Force d'Orientation Radicale de la Jeune Argentine) prônait l'indépendance économique de l'Argentine et combattait les différentes formes d'impérialisme auxquelles le pays était soumis.

Ces trois personnages sont une survivance de l'histoire de l'Argentine, et ce, à trois niveaux différents. San Martín représente un idéal politique, « le libérateur de la moitié d'un continent », pour reprendre les paroles de Gerardo. Il aspirait à changer l'histoire de l'Amérique latine. Carlos Gardel rappelle l'âge d'or du tango, un élément important de l'histoire culturelle de l'Argentine ainsi que les liens qu'elle entretient avec la France (comme San Martín d'ailleurs). Ces liens sont primordiaux dans l'histoire racontée par Solanas, car les Argentins sont en exil à Paris. Ses tangos, comme ceux de Discépolo, seront interdits sous la dictature. Mariana, dans *Tangos, el exilio de Gardel*, souligne d'ailleurs ce fait lors de la soirée organisée pour la célébration de la nouvelle année. Discépolo fait la jonction entre le culturel et le politique. Il fut actif, comme nous l'avons vu, dans des mouvements radicaux tout en composant des poèmes ainsi que les paroles de nombreux tangos. La période où il fut le plus populaire contient des similitudes socio-historiques avec la dictature de la fin des années 1970 (coup d'état, répression, retour au conservatisme, etc.). De plus, les trois hommes connaissent une histoire tragique comportant tous différentes formes d'exil. En fusionnant des moments du XIX^e siècle (San Martín) avec la première moitié du XX^e siècle et le présent diégétique du film (1979-1980), Solanas met en place, des interrelations entre présent et passé. Cette fusion temporelle reconstruit une histoire « utopico-révolutionnaire » en remontant le temps et en intégrant au présent les apparitions associant le passé avec le présent afin que leur rencontre soit annonciatrice de changements et de bouleversements profonds en ce qui concerne l'avenir.

Dans *Sur*, la fusion temporelle n'est pas représentée par des figures mythiques mais par l'indiscernabilité entre le présent, le passé et le futur. Le film se déroule l'espace d'une nuit (le présent) mais on alterne les différentes temporalités (passé et futur) au fil des événements. Au début du film, on voit Rosi apercevant Floreal par une fenêtre. Il s'approche et il y a une scène d'étreinte entre les deux personnages. S'agit-il de la remémoration du passé par l'un des deux protagonistes ou d'une scène future anticipant le retour de Floreal, ce qui serait tout à fait possible puisque le film se termine sur l'image de Rosi à la fenêtre et de Floreal qui la regarde. Plusieurs autres scènes sont difficilement organisables dans le temps. On passe du séjour en prison de Floreal à sa vie avant son emprisonnement sans qu'une indication temporelle soit donnée. Sommes-nous cinq ans auparavant ou plus, impossible de le dire.

L'utilisation des *flashbacks*, dans *Sur*, accentue l'émergence d'une temporalité qui diffère de celle d'un récit linéaire. Le *flashback* est l'élément déclencheur de la fusion temporelle. Il est associé à la mémoire individuelle et subjective d'un individu tout comme il effectue un aller-retour entre le passé et le présent. Dans son livre *Flashbacks in film: Memory and history*, Maureen Turim explique les rapports entre ce procédé et ses liens avec la mémoire et l'histoire :

The flashback is particularly interesting to theoretical conceptualization of film. The flashback is a privileged moment in unfolding that juxtaposes different moments of temporal reference. A juncture is wrought between present and past and two concepts are implied in this juncture: memory and history. Studying the flashback is not only a way of studying the development of filmic form, it is a way of seeing how filmic forms engage concepts and represent ideas. [...] In its classic form, the flashback is introduced when the image in the present dissolves to an image in the

past, understood either as a story-being-told or a subjective memory. [...] In its most general sense, a flashback is simply an image or a filmic segment that is understood as representing temporal occurrences anterior to those in the image that preceded it. The flashback concerns a representation of the past that intervenes within the present flow of film narrative. [...]

The cinematic presentation of memory, the personal archives of the past, they also give us images of history, the shared and recorded past. In fact, flashbacks in film often merge of two levels of remembering the past, giving large-scale social and political history the subjective mode of a single, fictional individual's remembered experience. This process can be called the subjective memory, which here has the double sense of rendering of history as subjective experience of a character in the fiction, and the formation of the subject in history as the viewer of the film identifying with fictional character's positioned in a fictive social reality. The play of different voices within film narration, however, implies certain departures or divisions within this formation of subjectivity. Even flashbacks that are themselves marked by subjectivity or the single focalization of a character may engender a representation of history not so subjectively circumscribed, or so unified. The telling or remembering of the past within a film can be self-conscious, contradictory, or ironic. Some flashback narratives actually take as their project the questioning the conceptual foundations of history in its relationship to narrative and narrative in its relation ship to history⁹⁸.

Le *flashback* instaure une chronologie subjective proche de l'anachronisme. Le caractère subjectif sous-entend une vision personnelle du monde, une chronologie basée sur ses propres choix et ses expériences personnelles. Dans *Sur*, l'histoire est reconstruite à partir de fragments mémoriels personnels de Floreal auxquels s'ajoutent des *flashbacks* qui n'appartiennent pas à ce dernier et qui sont transmis par El Negro. Une mémoire émerge de l'interpénétration des souvenirs de ces deux hommes créant ainsi un témoignage pouvant exprimer la lacune dont parle Agamben. La fusion temporelle, dans ce cas-ci, provient de l'enchevêtrement du présent avec le passé produit par les *flashbacks*, qui sont eux-mêmes imprégnés de deux passés différents, celui du survivant et celui du mort.

⁹⁸ Maureen Turim, *Flashbacks in film: Memory and history*, New York, Routledge, 1989, p. 1-2.

3.1.2 - 2^{ème} forme d'anachronisme : « mythologie » et « cosmogonie ».

Un passage de *Tangos, el exilio de Gardel*, met en scène une discussion entre Pierre et Juan Dos, dans l'appartement de ce dernier. Dans cette scène, le décor est aussi important que le dialogue entre les deux hommes. Les murs de la pièce sont recouverts d'un collage juxtaposant des photographies, des fragments d'écriture et des dessins. Parmi les photos et les dessins, on retrouve le portrait de plusieurs figures mythiques de la culture argentine. Ce collage est le point de départ de la conversation entre Pierre et Juan Dos :

Extrait 1 :

Gros plan sur un portrait, peint sur le mur, représentant Carlos Gardel.

Pierre : « Gardel. El ángel⁹⁹. »

Pierre lit à haute voix un texte gravé sur le mur : « *Unos se fueron y otros se desaparecieron. Estamos sepultados en Corrientes y Tualcahuano.*¹⁰⁰ »

Pierre regardant un portrait sur le mur demande à Juan Dos : « Et lui c'est Juan Uno¹⁰¹ ? »

Juan Dos : « Non, non c'est Discépolo. Et voici Troilo, [gros plan sur une photo de Troilo] un bandonéoniste, énorme comme lui-même, mon maître. Et voici Arlt [Gros plan sur un dessin représentant Arlt], Marcedonio Fernandez, Marechal, Homero Manzi » [Gros plans sur les photos de chacun].

Pierre : « Es una antología de Buenos Aires, una mitología¹⁰². »

Juan Dos : « Una cosmogonía¹⁰³. »

Pierre : « Une cosmogonie. »

Juan dos met de la musique, un tango chanté et dit : « Un poème d'amour avec du sang. Écoutes. L'exil de Juan Uno. »

Un argentin vivant dans l'appartement : « Vous désirez un mate ? »

Pierre goûte et dit : « Nada es demasiado amargo para ustedes¹⁰⁴. » Il prend une bouteille de vin sur la table : « El vino francés¹⁰⁵. »

⁹⁹ « Gardel. L'ange ».

¹⁰⁰ « Certains sont partis et d'autres ont disparus. Nous sommes ensevelis à Corrientes et Talcahuano ».

¹⁰¹ En français dans le film. La reproduction de ce dialogue respecte la version originale d'El exilio de Gardel. Tous les passages en français figurent ainsi dans le film.

¹⁰² « C'est une anthologie de Buenos Aires, une mythologie. »

¹⁰³ « Une cosmogonie. »

¹⁰⁴ « Rien n'est trop amer pour vous. »

¹⁰⁵ « Le vin français. »

Juan Dos sortant une vieille valise: « C'est ça la vérité. La liberté de Juan Uno, son exil. Voilà notre tanguédie. » Il ouvre la valise et elle est remplie de petits fragments de papier.

Pierre : « C'est ça la pièce ? »

Juan Dos : « Oui, oui c'est ça la pièce. Écoutes. C'est écrit sans logique, dans les bars et les restaurants ».

[...]

Pierre : « Ahí, dibujos también¹⁰⁶. »

[...]

Juan Dos : « La création c'est caprice et désordre, il faut organiser. [...] Viva la imperfección, viva la vida. Esta la hermenéutica de Uno¹⁰⁷. »

Pierre emploie le mot « mythologie » afin de désigner le collage tandis que Juan Dos préfère le terme cosmogonie. Dans un cas, comme dans l'autre, ils font allusion à un temps mythique qui s'opposerait au temps historique. Dans son livre, *Le sacré et le profane*, Mircea Eliade définit le temps mythique comme un lieu dominé par un espace sacré. L'espace sacré adopte une structure « réversible » et « circulaire »¹⁰⁸. La réversibilité découle de la répétition des rites qui « réactualisent les événements du temps mythique » ce qui engendre un temps d'être circulaire puisque l'on revient toujours à l'origine de l'évènement sacré. Le temps historique, quant à lui, adopte une forme linéaire (en opposition à la structure circulaire du temps mythique). Il s'inscrit dans une chronologie exacte et fixe (chaque fait correspond à une date, une époque, un lieu, des individus). Le temps historique est irréversible puisque l'histoire est conçue comme le récit

¹⁰⁶ « Là, des dessins aussi »

¹⁰⁷ « Vive l'imperfection, vive la vie. C'est l'herméneutique de Uno. »

¹⁰⁸ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane* [1956], Paris, Édition Gallimard, coll. « Folio essais », 2003, p. 63-64.

successif de faits qui ne se répètent pas¹⁰⁹. L'espace profane est celui qui domine le temps historique. Ce dernier est le lieu de la désacralisation de la nature et de l'envie de l'homme de la dominer.

Mircea Eliade insiste sur la « révélation » et « la vérité absolue » produit par le mythe :

Le mythe raconte une histoire sacrée, c'est-à-dire, un évènement primordial qui a eu lieu au commencement du temps, *ab initio*. Mais raconter une histoire sacrée équivaut à révéler un mystère, car les personnages du mythe ne sont pas des êtres humains : ce sont des dieux ou des héros civilisateurs, et pour cette raison leur *gesta* constituent des mystères: l'homme ne pouvait pas les connaître si on ne les lui avait pas révélés. Le mythe est donc l'histoire de ce qui s'est passé *in illo tempore*, le récit de ce que les dieux ou les êtres divins ont fait au commencement des temps, « Dire un » mythe, c'est proclamer ce qui s'est passé *ab origine*. Un fois « dit », c'est-à-dire révélé, le mythe devient vérité apodictique : il fonde la vérité absolue¹¹⁰.

Dans le cas qui nous concerne, les personnages composant le collage ne sont pas des dieux, au sens premier du terme, mais ils sont des mythes de la mémoire collective de l'Argentine. Il révèle des situations et des expériences pertinentes dans la situation actuelle vécue par les protagonistes.

La cosmogonie, qui explique la création de l'univers en ayant recours à des faits scientifiques ou mythiques, selon le cas, est le terme employé par Juan Dos. Évidemment, il ne parle pas de la création de l'univers (le monde en général) mais bien de la création de Buenos Aires ou plutôt du mythe de Buenos Aires

¹⁰⁹ Certains faits se répètent dans l'histoire (guerres, génocides, révolutions, etc.) mais ils ne se répètent jamais de manières identiques comme c'est le cas pour les rites des sociétés archaïques qui se reproduisent sans cesse conformes aux origines.

¹¹⁰ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane* [1956], Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 1987 p. 84-85.

intimement relié à l'histoire du tango. Cette cosmogonie révèle la voix des morts car tous ceux qui y figurent sont décédés. À ceux-ci vient s'ajouter la voix des disparus, incarnée par la phrase suivante gravée sur un mur : « *Unos se fueron y otros se desaparecieron. Estamos sepultados en Corrientes y Tualcahuano*. Le terme création, ici, possède un double sens puisque Juan Dos fait allusion à l'acte de création artistique. Il dit : « La création c'est caprice et désordre, il faut organiser ». Cette organisation de l'histoire de la *tanguédie*, c'est aussi la reconstruction de l'(H)istoire au sens plus large, une histoire qui offre le témoignage des morts et des disparus.

3.1.3 - *Reconstruction de l'histoire à travers trois éléments de la tanguédie : poétique du risque, fin ouverte et tango dansé.*

La *tanguédie* adopte, elle aussi, un temps mythique. Pour Juan Dos, la vérité, c'est la *tanguédie* (voir extrait 1) et sa mise en scène est un moyen de la révéler. La pièce est composée de fragments de textes et de dessins. Il n'y a pas de synopsis clairement défini. Lorsque Juan Dos renverse la valise sur la table, cela forme un ensemble comprenant des papiers juxtaposés n'ayant pas de logique narrative. La *tanguédie* est, dans sa forme la plus simple, « un montage d'éléments hétérogènes », semblable au collage sur le mur de l'appartement, dont tous les assemblages sont en mesure de produire une nouvelle histoire.

Cette forme dramaturgique met en scène une reconstruction de l'histoire grâce à trois éléments : une poétique du risque, une fin ouverte et le tango

danse¹¹¹. « *La poétique du risque* » est expliquée lors d'une discussion entre Juan Dos et Pierre (voir extrait 2) et elle est évoquée lors d'une présentation de la *tanguédie* à des gens du milieu artistique (voir extrait 3) :

Extrait 2 :

Pierre : « Cela vous est venu comment cette idée de tanguédie¹¹² ? »

Juan Dos : « Tu sais Pierre, là bas, j'étais dans la merde totale. Séparé de ma femme, sans travail et, en plus, censuré à la radio et partout. »

Pierre : « Ah oui... »

Juan Dos : « Et Juan Uno m'a dit : "Si tu jouais du saxo tu pourrais rester ici mais avec un bandonéon. Va à Paris". Alors, je lui ai dit, qu'est-ce que je vais faire à Paris ? "La tanguédie, mon frère". Quoi ? "L'exil de Gardel". Mais qu'est-ce que c'est l'exil de Gardel ? Qu'est-ce que c'est la tanguédie ? "Quelque chose qui raconte ce qui se passe ici à Buenos Aires". Mais, je lui ai dit, c'est un risque terrible, on va te démolir. »

Pierre : « Mais qu'est-ce que tu réponds à ça, toi ? »

Juan Dos : « Il me dit : "la décision d'être c'est toujours un risque. Nous sommes tous les deux en danger, toi et moi, vivre à Buenos Aires, c'est un risque mais partir c'est aussi un risque. Et le succès c'est de résister, de rester unis ici et là-bas". Comme ça, il a commencé, à développer une stratégie du risque. Il nous faut inventer une culture et une poétique du risque. »

Extrait 3 :

Jean-Marie : « Pierre explique leurs de quoi il s'agit¹¹³ ? »

Pierre : « C'est une tanguédie. »

Critique : « C'est une quoi ? »

Pierre : « C'est une œuvre que son auteur a conçu sans vous consulter. »

Critique : « Pourquoi nous avoir fait venir alors ? »

Florence : « Parce que si nous jugeons cette tanguédie par rapport à ce que nous montons ici. Évidemment on ne peut rien y comprendre ».

Critique : « Moi, j'ai bien aimé mais la fin, je ne l'ai pas très bien saisie

Pierre : « La fin c'est un risque, c'est un risque que l'on doit prendre la fin. »

Le risque est prévisible jusqu'à un certain point et c'est pourquoi ce terme sous-entend une notion de hasard. Créer un ensemble de règle — une poétique — en se

¹¹¹ On emploie ici le terme tango dansé afin de le différencier du tango chanté que l'on évoquera dans le chapitre 4.

¹¹² L'ensemble de ce dialogue est en français dans le film.

¹¹³ *Ibidem*.

basant sur un élément comme le hasard, divulgue une volonté de raconter les événements selon un ordre quelque peu aléatoire. La « poétique du risque » est aussi une métaphore de la situation en Argentine. Si l'on veut résister à la dictature, il faut vivre en jouant, un peu, avec la chance.

Si l'on revient, une fois de plus, à Aby Warburg, on sait que l'histoire qu'il propose n'est jamais complète car elle possède un « caractère permutable » qui réside dans la possibilité de changer la disposition des images composant ses montages¹¹⁴. Ce type d'histoire sera repris dans la *tanguédie* dont la structure adopte une fin ouverte. Il y a une rupture entre le compositeur (Juan Dos) et le metteur en scène français (Pierre) face à cette vision de l'histoire. Pierre et Juan Dos ont de nombreuses disputes au sujet de la fin de la *tanguédie* (voir extrait 4). Pierre ne peut absolument pas concevoir un spectacle sans fin :

Extrait 4 :

Pierre criant : « Il n'y a pas de fin, il n'y a pas de fin¹¹⁵. »

Juan Dos : « Pierre ce qui doit finir c'est le spectacle pas la pièce. L'exil continue, ici et là-bas et cette sensation continuera pour le spectateur. »

Pierre : « Alors, il nous faut une fin ouverte, une fin qui continue mais une fin, je suis metteur en scène. »

Juan Dos : « No comprendo nada. Es el sur, como la vida, como los encuentros, como todo. Es la pampa¹¹⁶. »

Pierre : « Ça c'est génial, la pampa. La pampa en spectacle, je n'ai jamais vu ça. Il me faut une fin. »

Changement de lieu. La dispute se poursuit dans une cage d'escalier. Juan Dos est debout dans le milieu de l'escalier tandis que Pierre se trouve en haut, sur le palier. Derrière Juan Dos, il y a un portrait de John Wayne peint sur le mur.

¹¹⁴ Voir à ce sujet le chapitre 2.

¹¹⁵ Les phrases en français figurent dans la version originale du film.

¹¹⁶ « Tu ne comprends rien. C'est le sud, comme la vie, comme les rencontres, comme tout. C'est la Pampa. »

Pierre : L'aventure. Non pas d'aventure.

Juan Dos : « Ce n'est pas vrai, tu ne prends pas le risque. No es desorden, es otro orden, no es a falta de estilo, es otro estilo, otra forma¹¹⁷. »

[...]

Pierre : Mi tengo miedo¹¹⁸?

[...]

Pierre : Dix ans. Dix ans, tu sais ce que c'est ? Ça fait combien de temps que tu es ici, toi ? Dix ans, dix ans que j'ai laissé tout tomber, que j'ai abandonné tout. L'exil c'est moi, c'est pas toi. Qu'est-ce que tu crois, qu'il faut prendre un bateau pour être en exil. L'exil c'est moi. Parce que, moi, j'ai travaillé, j'avais tout, le public, le boulot, le théâtre avec Florence. J'ai tout viré pour être libre. Pour être libre. [...]C'est mon exil, fils.

Dans cette scène, Juan Dos insiste sur le fait que la *tanguédie* repose sur un « autre ordre », un « autre style » et une « autre forme ». D'ailleurs, le spectacle est monté en juxtaposant différents tableaux qui sont numérotés. Pierre, à un moment, dit : « j'ai le 7, j'ai le 9 mais je n'ai pas la fin ». Ces caractéristiques s'appliquent à l'(H)istoire qui est produite, à la fois par la *tanguédie* et par le film de Solanas. Témoigner de la situation en Argentine requiert une histoire qui diffère des normes traditionnelles. Elle a besoin, d'un « autre ordre » (l'anachronisme), un « autre style » (hétérogène) et une « autre forme » (la spectralité) Le portrait de John Wayne, derrière Juan Dos, fait allusion à la narration classique hollywoodienne à laquelle, Solanas, oppose les récits produits par l'Amérique latine¹¹⁹.

Le film reprend la structure de la *tanguédie*. Les différentes parties sont, pour la plupart, interchangeables, sans que cela n'affecte réellement la compréhension du spectateur. La fin est ouverte — le monologue de Maria ne

¹¹⁷ Ce n'est pas le désordre mais un autre ordre, ce n'est pas un manque de style mais un autre style, une autre forme. »

¹¹⁸ « Moi j'ai peur ? »

¹¹⁹ On verra dans le chapitre 4 que Fernando Solanas s'est toujours opposé aux récits hollywoodiens.

constitue pas une fin déterminée — et elle est circulaire puisque l'on revient à deux scènes, par lesquelles, débute le film : le tango sur le pont des Arts à Paris et la scène à la gare où les exilés sont assis sur un banc près de la cabine téléphonique. Ce retour vers le début n'est pas une « répétition du même », les choses ont changées pendant la projection. Tout comme pour la *tanguédie*, la « sensation doit continuer pour le spectateur » et c'est pour cela que le film, lui-même, ne peut s'achever complètement¹²⁰.

Dans *Tangos, el exilio de Gardel*, on ne voit pratiquement jamais ce qui se passe à Buenos Aires. Les personnages évoquent les disparus, les enlèvements, les meurtres, le harcèlement de la part des autorités mais rien de ce qui se passe là-bas est montré longuement à l'écran. Le seul moment, se déroulant à Buenos Aires, est lors d'un *flashback* concernant l'enlèvement du père de Maria. Le plan dure une vingtaine de seconde. Le harcèlement et les persécutions, contre les individus, sont racontés par le tango dansé. On examinera ici deux scènes illustrant la manière dont le tango sert de médium afin de transmettre l'histoire des victimes de la dictature. Juan Uno est un personnage absent dans le film. Un des tableaux du spectacle, intitulé *Uno en Buenos Aires* est une chorégraphie où l'on retrouve cinq danseurs et une danseuse. Il n'y a que de la musique et aucune parole. Le premier danseur joue le rôle de Juan Uno et il est assis derrière une table en train d'écrire. Les quatre autres danseurs, vêtus de noir, pourchassent et agressent ce dernier. La poursuite devient, de plus en plus, intensive. La danseuse contraste avec l'allure

¹²⁰ *Tangos, el exilio de Gardel* pourrait se conclure par différentes séquences qui se déroulent avant celle que nous venons d'énoncer sans que cela ne change réellement le propos du film.

des agresseurs car elle a les cheveux rouges et elle rompt avec l'austérité de ces camarades. Elle effectue une série de pas, et des gestes plutôt intimes avec le danseur représentant Juan Uno. Le rôle de cette danseuse n'est pas clairement défini. Notre hypothèse est qu'elle représente la mort qui rode et qui interagit avec Juan Uno, qui est sans cesse menacé à Buenos Aires.

Une autre scène, similaire à celle que nous venons de décrire, repose sur une chorégraphie où une femme court afin de fuir quatre hommes. Elle se débarrasse de papiers avant d'être capturée par ses assaillants. Elle est violentée, à moitié dénudée et on la projette dans les airs. La musique est interrompue par des cris. Dans ces deux scènes, le tango dansé reconstruit deux histoires. Tout d'abord, la danse est un moyen de raconter ce qui se passe à Buenos Aires. Le tango est un moyen de restituer le corps des disparus puisque le corps est l'élément dominant de la danse¹²¹. Deuxièmement, l'histoire est reconstruite pour les exilés car, grâce à la *tanguédie*, ils s'approprient les événements et reconstruisent leurs propres histoires en confrontant les fantômes qui les hantent.

3.2 - Reconstruction de l'histoire et esthétique de la disparition.

3.2.1 - Une esthétique disparitionniste.

Essayer de définir une esthétique de la disparition comporte un problème théorique, dès le départ, car l'esthétique relève du domaine du visible, de

¹²¹ On verra dans le chapitre suivant comment le tango chanté ressuscite la voix des morts.

l'apparition. Au sujet de l'esthétique *disparitionniste*, Paul Ardenne, dit la chose suivante :

Penser la disparition dans une perspective esthétique n'est pas sans inciter à la prudence théorique. L'esthétique, avant tout, se fixe sur les apparitions, sur la manière dont la sensation se construit à partir de l'œuvre d'art, autant dire sur l'exact envers de la disparition. Esthétiser, c'est convoquer, là où disparaître abolit en principe le mécanisme même de la pensée ou de l'acte esthétique, requérant l'un comme l'autre un objet sur lequel se fixer, objet à l'état au moins de *substance*, que celle-ci soit en devenir ou offerte à l'appréciation sensible dans toute sa plénitude. [...] En son élémentaire, l'esthétique disparitionniste use d'un dispositif invariable, de l'ordre de l'*expositio* (la mise en vue) : on montre ce qui a disparu. Cette citation à comparaître résulte du présupposé favori des iconodoules, voulant que montrer ce soit faire vivre ou, pour la circonstance, faire revivre. S'en étonnera-t-on, cette présentation, ce montré de ce qui a disparu se déclinent en général sous l'espèce d'une *reconvocation par l'image*. Nourrie de la mise en valeur des restes, une telle manière de procéder n'est jamais tant perceptible que dans les œuvres évoquant, plus que la mort comme phénomène ou exploitée comme symbole, les morts au pluriel (les disparus selon le sens commun), en une visée qui est celle de la revisitation et la reconstitution par le récit d'une réalité à la fois avalée par le temps et périmée par lui. [...] Du disparu dont l'on traite, il est bien compris qu'il sera plus qu'un corps ou une substance dont on ne fait que constater l'absence. Il lui faudra aussi réapparaître pour endosser le destin de celui qui revient comme figure fantomale, comme spectre qui hante les vivants. Telle est la règle de la remémoration, et la loi de son efficacité : s'il lui faut des acteurs, un mobile aussi lui est requis, le but étant de susciter l'exact envers chronologique de la disparition, à savoir la *réapparition*, ce retour à la vie en dépit de la mort¹²².

L'utilisation de plusieurs lieux vides dans *Tangos, el exilio de Gardel* et *Sur* correspond à une esthétique de la disparition en rejoignant trois aspects relevés par Ardenne : la reconvocation par l'image, la mise en valeur des restes et la réapparition. Le premier aspect vise à montrer ce qui a disparu en utilisant l'image. Dans le chapitre 2, nous avons vu que le vide comportait un « pôle positif » associé au fait qu'il s'agit d'un espace vierge et un « pôle négatif » relié à l'aspect

¹²² Paul Ardenne, dans Alain Brossat et Jean-Louis Déotte (dirs) *L'époque de la disparition : Politique et esthétique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques » 2000, p. 247-250.

inquiétant du même espace¹²³. Il représente aussi la disparition de quelque chose car le spectateur s'interroge sur ce qui peut avoir disparu de cet espace. Dans *Sur*, Floreal se promène dans une ville déserte. Solanas, en parlant du retour de Floreal, affirme : « que ce prisonnier revienne justement dans ce quartier démoli est une métaphore claire, le signe que tout projet éventuel ne peut être reconstruit qu'au milieu des ruines »¹²⁴. Cela correspondrait au « pôle positif », à l'espace vierge où tout est possible. Le vide, vu de cette façon, serait une forme d'utopie, la possibilité d'une reconstruction d'une autre histoire.

La mise en valeur des restes et la réapparition, les deux autres aspects évoqués par Ardenne, sont possibles uniquement dans ces lieux vides car ils servent de surface d'inscription. Cependant, ils sont associés au « pôle négatif » c'est-à-dire que le vide devient soudainement le signe de l'étrangeté et de l'inquiétant. Chez Solanas, la mise en valeur des restes est mise en scène par des éléments tels que le brouillard, le vent, la poussière, les cendres. Dans une entrevue accordée à *Télérama*, Solanas affirme : « Dans mes films, il y a toujours le vent, l'air. Les fumées et les papiers qui volent font ressentir l'atmosphère. Ils inventent l'air et l'espace »¹²⁵. Les apparitions de fantômes dans *Tangos, el exilio de Gardel* et *Sur* sont toujours précédés de brouillard. De plus, éléments entretiennent un rapport étroit avec la mort puisqu'ils signalent les restes de

¹²³ Voir à ce sujet dans le chapitre 2 de ce mémoire.

¹²⁴ Leonardo M. D'Esposito, « Solanas vu d'Argentine » dans René Prédal (dir) *Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde*, CinémAction n° 101, Paris, Éditions Corlet, 2001, p. 159.

¹²⁵ René Prédal, « Le Sud ou la longue nuit du retour » dans René Prédal (dir) *Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde*, CinémAction n° 101, Paris, Éditions Corlet, 2001, p. 183.

quelque chose qui a disparu. Les fantômes de Gardel, Discépolo, San Martín et El Negro, n'apparaissent que dans des lieux obscurs comportant peu d'éléments de décors (pièce vide, place public déserte). Ce refus d'apparaître, en dehors du vide, transforme cette espace en un lieu où l'on projette les traces des disparus, tout comme la toile de l'écran cinématographique est le lieu de la projection des ombres et des spectres.

3.2.2 - *Ouverture à l'iris et fondu enchaîné : lieu de passage d'une « autre » histoire.*

L'ouverture à l'iris sert de transition entre différentes parties de *Tangos, el exilio de Gardel*. L'iris fragmente l'image cinématographique. Il cadre une partie de ce qui se trouve à l'écran et cache le reste en utilisant un fond noir. Lorsqu'il y a une fermeture et une ouverture à l'iris, le fondu au noir sert de lieu de passage. Cet espace, entre-deux images, est ce qui rend possible la création d'une autre histoire.

Au sujet des fondus, Pascale Thibodeau dit :

Le fondu et l'effet de répétition ont pour fonction principale d'annuler les repères temporels du spectateur [...] plonge le spectateur dans une dimension du temps non linéaire, une dimension où coexistent différentes nappes temporelles. Semblable emploi du fondu enchaîné contribue à l'annulation du temps chronologique et est étroitement lié, [...] à l'oblitération de la mémoire, à la suspension du temps dans un présent immobile. C'est la mémoire empêchée qui est à l'origine de cet effacement et cette mémoire que le cinéaste veut ramener, par défaut, à la surface de l'écran. Et, comme il ne saurait être question de mettre en mot cette impossibilité fondamentale, ce sont les images et plus particulièrement les fondus qui vont permettre cette émergence. Quelle figure autre que le fondu enchaîné serait plus apte à signifier l'évanouissement des souvenirs et leur disparition? Les personnages adultes, hantés par un passé innommable, traversent le film, absents à eux-mêmes et à leur entourage, véritables morts vivants dont les fondus enchaînés, images ectoplasmiques par excellence, seraient l'incarnation proprement cinématographique. Par leur présence récurrente, ils hantent le film, l'enveloppent

d'une brume spectrale tandis que les fondus au noir le plongent dans la nuit de la tombe et de l'oubli¹²⁶.

L'utilisation des fondus enchaînés unit Buenos Aires et Paris. Pour reprendre les paroles de Juan Dos, on pourrait dire que les fondus enchaînés sont une façon « de rester unis ici et là-bas » mais ils permettent aussi de reconstruire une histoire qui intègre les événements des deux lieux. À quelques reprises, Buenos Aires est montré à l'aide de photographies. Par exemple, pendant les explications de Juan dos à Pierre concernant la *tanguédie* (voir extrait), les images de Buenos Aires se fondent sur les images de Paris. La photographie est un plan fixe ce qui a pour principale conséquence une immobilisation du temps. Nous avons évoqué André Bazin, au début de ce mémoire, et nous pouvons reprendre une de ces formulations concernant la photographie afin d'expliquer l'effet de cette juxtaposition entre image fixe et image en mouvement. La photographie expose la « présence troublante de vies arrêtées » Le temps de Buenos Aires n'est pas le même que celui de Paris. Le fondu enchaîné entre ces deux univers permet de reconstruire un témoignage qui intègre « ces vies arrêtées » à celles des exilés à Paris.

La fusion temporelle entre diverses époques ainsi que le développement d'un temps mythique opposé au temps historique participent à la reconstruction d'une histoire prenant en compte l'expérience vécue par les disparus. La

¹²⁶ Pascale Thibodeau, « Le rôle des fondus dans l'élaboration mémorielle au cinéma » dans *Image et mémoires*, Alain Montesse et Jacques Soubeyroux, (dirs), Lyon, Publication du GRIMH-GRIMIA, Université de Lyon, 2003, p. 74-75.

réapparition de personnages historiques du passé témoigne de la situation présente. La citation de Solanas et Getino, figurant au début de ce chapitre, met l'accent sur le fait que « chaque image qui documente, témoigne, réfute, approfondie la vérité d'une situation, est plus qu'une image filmique ou un fait purement artistique ». En effet, elle devient un témoignage permettant de concevoir une histoire qui serait plus proche de l'expérience individuelle et collective d'une nation ayant subi un traumatisme que celle rédigée dans les livres officiels.

Chapitre 4

L'image-témoin et sa fonction de résistance

La décision d'être c'est toujours un risque. Nous sommes tous les deux en danger, toi et moi, vivre à Buenos Aires, c'est un risque, mais partir c'est aussi un risque. Et le succès c'est de résister, de rester unis ici et là-bas¹²⁷.

Juan Dos,
Tangos, el exilio de Gardel

Dans ce dernier chapitre, on examinera les modalités de la deuxième fonction de l'image- témoin, qui est celle de la résistance. Le chapitre précédent expliquait comment, à travers deux formes d'anachronisme, on procédait à une reconstruction de l'histoire. On traitera, ici, les troisième et quatrième formes d'anachronisme: les revenants et les voix spectrales. Dans un premier temps, on verra comment cette image s'inscrit, chez Solanas, dans la continuité de son œuvre. Par la suite, on analysera comment la spectralité et les voix spectrales dans *Tangos, el exilio de Gardel* et *Sur* créent, à l'intérieur de l'image-témoin, une résistance, à deux ou à trois niveaux: textuel, formel et spectral¹²⁸.

4.1 - Les modalités de résistance dans l'œuvre de Fernando Solanas

4.1.1 - 1^{ère} modalité de résistance : textuelle

La première modalité de résistance présente dans le travail de Fernando Solanas passe à travers l'écriture. On entend par écriture tout ce qui est fait de texte : les écrits sur le cinéma, les titres de films et les dédicaces. Il est le co-

¹²⁷ En français dans le film.

¹²⁸ La résistance spectrale est toujours présente et elle s'associe parfois avec une modalité de résistance textuelle et/ou formelle.

auteur, avec Octavio Getino, du manifeste *Hacia un tercer cine* (Vers un troisième cinéma) que l'on a brièvement mentionné dans le chapitre 3¹²⁹. Ce texte propose l'idée d'un troisième cinéma en opposition au cinéma hollywoodien (1^{er} cinéma) et au cinéma d'auteur européen (2^e cinéma). La partie III du manifeste, *Los modelos cinematográficos neocoloniales en la Argentina. Primer y segundo cine* (Les modèles cinématographiques néocoloniaux en Argentine. Premier et deuxième cinéma), expose les principales critiques que les auteurs font du cinéma hollywoodien :

El cine americano impone, desde esta filosofía, no solo sus modelos de estructura y lenguaje, sino también modelos industriales, modelos comerciales, modelos técnicos. Una cámara de 35 mm., 24 cuadros por segundo, lámparas de arco, salas comerciales para espectadores, producción estandarizada, castas de cineastas, etc. son hechos nacidos para satisfacer las necesidades culturales y económicas no de cualquier grupo social sino las de uno en particular el capital financiero americano¹³⁰.

Cette résistance face au modèle hollywoodien, Solanas la poursuivra toute sa vie, notamment en attaquant l'industrie cinématographique américaine dans plusieurs

¹²⁹ Fernando Solanas en collaboration avec Octavio Getino, a rédigé plusieurs autres textes à caractère politique. Parmi ceux-ci nommons *La hora de la censura* (L'heure de la censure, 1969), et *Apuntes para un juicio crítico descolonizado* (Notes pour un jugement critique décolonisé, 1969) et *Cine militante : una categoría interna del Tercer Cine*. (Le cinéma militant : une catégorie interne du Troisième cinéma, 1971). En 1973, l'ensemble de ces textes ont été repris dans le livre *Cine, cultura y descolonización* (Cinéma, culture et décolonisation) aux éditions Siglo veintiuno argentina editores. *Hacia un tercer cine* demeure le texte le plus connu et le plus diffusé. Solanas et Getino sont aussi les deux membres fondateurs du groupe *cine liberación*, un regroupement de cinéastes partageant les idées défendues dans *Hacia un tercer cine* et ayant comme objet la mise sur pied d'un cinéma révolutionnaire tant par la forme que par le contenu.

¹³⁰ Le cinéma américain, impose, suivant sa philosophie, non seulement ses modèles de structure et de langage, mais aussi ses modèles industriels, ses modèles commerciaux et ses modèles techniques. Une caméra 35mm. 24 images secondes, des lampes à arc, des salles commerciales pour les spectateurs, une production standardisée, une caste de cinéastes, etc. sont nés afin de satisfaire les besoins culturels et économiques, non pas d'un quelconque groupe social, mais ceux uniquement du capital financier américain (ma traduction). Octavio Getino et Fernando Solanas, « Hacia un tercer cine » dans *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Éditions Siglo veintiuno argentina editores, 1973, p. 66.

entrevues mais, aussi, en refusant d'adopter une structure narrative classique qu'il juge trop rigide et non adaptée au contexte historique du continent sud américain.

À ce sujet, il affirme :

Une métaphore visuelle peut être plus utile qu'une discussion métaphysique. Ce goût du fantastique, ce sens du grotesque et de l'absurde, c'est une tradition typiquement argentine, celle des Borges et des Cortázar. Le film [en évoquant Tangos, el exilio de Gardel] est, je crois, respectueux d'une culture latino-américaine¹³¹.

La remise en question de certaines formes narratives provient d'un modèle littéraire argentin (par le texte). On expliquera, dans ce chapitre, comment les paroles des tangos dans *Tangos, el exilio de Gardel* et dans *Sur*, révèlent des éléments qui participeront à créer une résistance face au temps et face à la mort, tout comme ils poursuivent une tradition littéraire typiquement argentine.

Le texte comme mode de résistance est aussi présent dans certains titres des films de Solanas qui renvoient, par résonnance, à une série de références ayant un sens précis. Par exemple, *La Hora de los hornos* est une allusion à deux révolutionnaires qui ont marqué l'histoire de l'Amérique latine. Tout d'abord, le titre provient d'une citation du cubain José Martí¹³². À la fois poète et révolutionnaire, Martí a écrit la phrase suivante : « *Es la hora de los hornos, en*

¹³¹ Aurélien Ferenczi, « Tangos, l'exil de Gardel : On a retrouvé Carlos », *Télérama*, n° 1869, 6 novembre 1985, p. 27.

¹³² José Martí, (1853-1895) était un écrivain, poète et révolutionnaire. Il mena une série d'actions politiques et collabora à une lutte armée visant la libération de Cuba. Il fut tué en participant à une bataille, à Cuba, contre les espagnols. En ce qui concerne la vie et l'œuvre de Martí, voir Paul Estrade, *José Martí ou des fondements de la démocratisation en Amérique latine*, Paris, Édition Caribéennes, 1987; Ramon Infesta, *El pensamiento político de Martí*, La Havane, Université de La Havane, 1953; José Martí, *Œuvres complètes*, La Havane, Édition nationale de Cuba, 1963-1966.

*que no se ha de ver más que la luz*¹³³ ». Ces mots seront repris au début d'un discours d'Ernesto (Che) Guevara : *Mensaje a los pueblos del mundo a través de la Tricontinental*¹³⁴. Martí et Guevara partagent certains points communs au niveau idéologique : une vie consacrée à la lutte contre l'impérialisme et une opposition à toutes les formes de colonialisme. Guevara a, quant à lui, poursuivi le mythe de la « *Patria grande* » c'est-à-dire l'idée d'une Amérique latine unifiée, idée que l'on retrouve déjà chez San Martín. Ce type d'idéologies (anticolonialisme, anti-impérialisme, *Patria grande*) est revendiqué, à un moment ou un autre, dans les films de Solanas. *Sur* pourrait, lui-même, évoquer le concept de *Patria grande* en désignant l'ensemble de l'Amérique latine par le terme « Sud ». Un autre exemple pourrait être celui de *Los hijos de Fierro* (1975) qui est une allusion au poème épique, *Martín Fierro* (1872) de José Hernández (1834-1886), poème occupant une place importante dans l'identité nationale argentine¹³⁵. Les titres de films deviennent l'écho de plusieurs voix créant ainsi une filiation entre les films et des personnages ayant tous, par leurs actions ou leurs écrits, adopté une position de résistance face au système dominant¹³⁶.

¹³³ Jose Martí, « Lettre à Jose Dolores Poyo, 5 décembre 1891 » dans *Obras completas*, La Havane, Editorial national de Cuba, 1963-1966. p. 275. Littéralement, « C'est l'heure des fours et on ne doit voir que la lumière. » mais peut être traduit plus librement de la manière suivante: « C'est l'heure des brasiers et l'on ne doit voir que la lumière de la flamme ».

¹³⁴ Ernesto Guevara, « Mensaje a los pueblos del mundo a través de la Tricontinental » dans Juan José Soto Valdespino (ed.) *Escritos y discursos*, Tome 9, La Havane, Editorial de Ciencias Sociales, coll. « Ediciones politicas », 1977, p. 355.

¹³⁵ Pour une étude de ce poème voir Jorge Luis Borges et Margarita Guerrero, *El Martín Fierro*, Buenos Aires, Éditions Columba, 1953.

¹³⁶ Notons que Martí et Hernández furent, à un moment de leur vie, en exil. L'exil est un thème majeur des deux films que nous traitons dans ce mémoire.

Certains films de Solanas affichent des dédicaces. La dédicace est, par définition, une inscription rendant hommage à quelqu'un ou à une institution mais elle peut transmettre un message ou une opinion comme c'est le cas de l'épigraphe¹³⁷. L'œuvre de Solanas comprend les dédicaces suivantes : *La hora de los hornos* est dédié à Che Guevara, assassiné quelques mois avant la sortie du film ; *Sur* à Glauber Rocha ; *Memoria del Saqueo* (2004) porte l'inscription : « *A quienes resistieron en estos años. A su dignidad y coraje*¹³⁸ » ; *La dignidad de los nadies* (2005) à Fernando Birri et Valentino Orsini. Parmi ces dédicaces, on trouve trois cinéastes : Rocha, Birri et Orsini. Rocha est l'auteur de *Uma estética da fome*¹³⁹ (1965), un manifeste ayant des retombés comparables aux écrits de Getino et Solanas. Birri est surtout connu pour son documentaire *Tire Dié* (1960) racontant la vie d'enfants traînant sur le bord des voies ferrées et attendant le passage des trains afin de ramasser les pièces de monnaie lancées par les passagers. Orsini, quant à lui, fut un collaborateur des frères Taviani et il réalisa, notamment, un film intitulé *I Dannati della terra* (1967) reprenant le titre de l'ouvrage de Frantz Fanon, *Les damnés de la terre* (1961), livre qui influença, en grande partie, le discours tenu dans *Hacia un tercer cine*. Ces cinéastes ont tous une production cinématographique marquée par des sujets politiques et sociaux. La dédicace agit, tous comme les titres utilisés afin de nommer certains films, en tant que système de références basé sur le texte et qui recadre l'ensemble du

¹³⁷ L'épigraphe peut être considérée comme une forme de dédicace puisqu'elle indique l'orientation d'un texte en empruntant les mots des autres et cela constitue en soi une forme d'hommage.

¹³⁸ « À ceux qui ont résisté durant ces années. À leur dignité et leur courage » (ma traduction).

¹³⁹ Une esthétique de la faim.

propos au sein d'un ensemble plus grand qui est celui d'un militantisme menant à des formes de résistance multiples.

4.1.2 - 2^{ème} modalité de résistance : formelle

La résistance formelle est en rapport direct avec l'opposition de Solanas aux structures narratives classiques découlant du modèle Hollywoodien. Tout procédé visant à défaire cette structure sera considéré comme étant une résistance formelle. *La hora de los hornos* (coréalisé avec Getino) demeure un des emblèmes du cinéma militant. Il a été conçu afin d'accompagner le manifeste *Hacia un tercer cine* et il met en place un ensemble de moyens visant à repenser tous les aspects reliés à la création d'un film (structure, mécanismes de production, moyens de diffusion, etc.). La structure du film est une juxtaposition d'images hétérogènes — archives, entrevues, phrases revendicatrices ou citations projetées sur un fond noir — et de voix-off commentant la situation historique et sociopolitique de l'Argentine. On diffusait le film, à ses débuts, clandestinement. On interrompait la projection à la fin de chacune des parties — trois fois en tout — afin que la discussion s'engage dans la salle et que le spectateur puisse prendre part, lui aussi, à la lutte en ayant une prise de conscience décisive face à ces images. Dans *Memoria del saqueo* et *La dignidad de los nadies*, il réutilise de nombreux principes, qui étaient déjà présents dans *La hora de los hornos* : la voix-off, le

texte militant projeté sur un fond noir, la division du film en chapitres portant chacun un titre pamphlétaire (par exemple, *Crónica de la traición*¹⁴⁰).

La hora de los hornos se divise en trois parties : 1) *Neocolonialismo y violencia*, (Néocolonialisme et violence), 2) *Acto para la liberación : crónica del peronismo (1945-1955); crónica de la resistencia (1955-1966)* (Acte en faveur de la libération: chronique du péronisme 1945-1955; chronique de la résistance 1955-1966), 3) *Violencia y liberación* (Violence et libération). Ce qui nous intéresse principalement ici, c'est la forme du film, qui est construit à partir d'images d'archive et d'entrevues réalisées, le plus souvent, dans l'illégalité. Le film d'archives crée une résistance face à l'histoire officielle :

C'est au moyen de la comparaison entre les faits d'hier et ceux d'aujourd'hui que certains films d'archives parviennent à dépasser la condition de simple lieu d'exposition de documents. La technique du montage permet au cinéma non seulement d'exposer côte à côte des séries de faits, mais aussi de rendre possible des liens entre le passé et le présent, ce qui est une façon de juger les faits, de les comparer.

Comparer, par exemple, la persécution des esclaves résistants au Brésil du 19^e siècle avec les conditions de vie des Noirs un siècle plus tard, associer la répression d'hier à celle d'aujourd'hui, c'est le travail élaboré par Glauber Rocha et Marcos Medeiros dans *Histoire du Brésil* (1973). En pleine période de répression militaire, les deux cinéastes brésiliens, en exil, ont révélé une importante archéologie de l'histoire iconographique de leur pays, en réunissant dans leur film toutes sortes d'images liées au Brésil, trouvées dans les archives de Cuba. Tandis que le commentaire lu en voix off raconte l'histoire du Brésil dans son ordre chronologique, la bande image, formée essentiellement de scènes de fiction et de documentaires brésiliens, nie toute approche chronologique de l'histoire et signale une disjonction systématique entre le vu et le dit. Cet interstice introduit une rupture dans le flux narratif de l'histoire, condition permettant de voir les faits dans leur singularité et de les comparer. [...] Avec ce film, ayant subi une censure de dix ans, l'histoire du Brésil sera racontée effectivement pour la première fois du point de vue des esclaves et des ouvriers, selon une méthode comparative où les crimes du passé interrogent l'histoire du temps présent. Le film ouvre l'histoire

¹⁴⁰ « Chronique de la trahison » (ma traduction).

contemporaine vers une polyphonie de discours qui se substitue au discours unique de l'histoire officielle¹⁴¹.

Bien que l'exemple donné se base sur un film de Rocha (*Histoire du Brésil*, 1973) la structure de *La hora de los hornos* est similaire à la description qui figure ci-dessus puisqu'il est un film caractérisé par son montage. Selon René Prédal, « les propos sont montés dans le but de composer un discours à plusieurs voix exposant les idées que le cinéaste veut transmettre [...] »¹⁴². Le rapport étroit entre résistance et polyphonie est un élément que l'on retrouve au sein de l'image-témoin, puisqu'elle permet l'émergence d'un témoignage prenant en compte le récit du vivant mais aussi celui du mort.

Cette brève analyse de la présence d'une forme de résistance textuelle et d'une autre formelle, dans le travail de Solanas, permet de constater que certains modes de résistance traversent son œuvre. La présence d'une image-témoin ayant une fonction de résistance dans les deux films étudiés dans ce mémoire, s'inscrit donc comme une nouvelle modalité — la troisième — qui vient s'ajouter à celles nommées précédemment. La fonction de résistance de l'image-témoin associerait le mode textuel et le mode formel en ajoutant, à ceux-ci, un mode spectral illustrant la condition du revenant.

¹⁴¹ Anita Lêandro « *Stratégies contre l'oubli* », dans *Image et mémoires*, Jacques Soubeyroux et Alain Montesse (dirs), Lyon, Publications du GRIMH-GRIMIA, Université de Lyon, coll « Les cahiers du GRIMH », 2003, p. 127-128.

¹⁴² René Prédal, « L'heure des brasiers, un film manifeste » dans *Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde*, René Prédal (dir.), CinémAction n° 101, Paris, Éditions Corlet, 2001, p. 36.

4.2 - 3^{ème} forme d'anachronisme¹⁴³ : Les revenants.

4.2.1 - *Le fantôme d'un héros national : José San Martín dans Tangos, el exilio de Gardel.*

L'image-témoin met en scène diverses formes de spectralité reliées à l'anachronisme. On abordera ici, ce que l'on considère comme étant la troisième forme d'anachronisme dans les deux films de ce corpus: les revenants. Ces derniers sont des figures de résistance puisqu'ils refusent leur propre disparition, ils s'opposent à leur propre mort :

L'anachronisme, plus qu'une permanence, est donc une survivance, un reste paradoxal, déplacé, chronologiquement insolite. Il a toujours à voir avec le spectre ou le fantôme. Toute l'ambiguïté du fantôme, comme notre rapport ambivalent avec lui, vient de ce qu'il est un retour du passé en tant que passé ou du mort en tant que mort. Contrairement à l'idée de simple conservation, il suppose la finitude et la mort qu'il transgresse¹⁴⁴.

Trois personnages de *Tangos, el exilio de Gardel*, sont des spectres, au premier sens du terme, comme ceux que l'on retrouve dans le théâtre élisabéthain ou la tragédie grecque. Ces protagonistes appartiennent tous au passé de l'Argentine. Il s'agit de José San Martín (1778-1850), d'Enrique Santos Discépolo (1901-1951) et de Carlos Gardel (1890-1935)¹⁴⁵. Chacun de ses fantômes

¹⁴³ On renvoie le lecteur au chapitre 3 en ce qui concerne les deux premières formes d'anachronisme.

¹⁴⁴ Sylviane Agacinski, *Le passeur de temps : modernité et nostalgie*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Librairie du XX^e siècle », 2000, p. 118.

¹⁴⁵ On ne reviendra pas sur l'importance de ces trois personnages, en Argentine, puisque ce point a été développé dans le chapitre 3 consacré à l'image-témoin et à sa fonction de reconstruction historique. Le lecteur peut se référer à la partie intitulée 1^{ère} forme d'anachronisme. Il ne sera pas question de Discépolo et de Carlos Gardel, auxquels nous avons accordé une grande importance dans le chapitre 3. La figure de San Martín est un personnage qui revient à quelques reprises dans

représente un élément majeur de la mémoire collective de l'Argentine mais aussi une figure de résistance¹⁴⁶.

Solanas n'a jamais réalisé un film de type biographique sur le général San Martín mais l'évocation de ce dernier est un élément récurrent dans sa filmographie. Dans un article intitulé *San Martín, from Bronze to Celluloid : Argentina's Liberator as Film Character*, Tzvi Tal traite la représentation de San Martín dans trois films de Solanas : *La hora de los hornos*, *Tangos, el exilio de Gardel* et *El viaje*¹⁴⁷. À propos de *La hora de los hornos* (voir extrait 1) et de *El viaje* (voir extrait 2), il dit :

Extrait 1 : Although the film did not show San Martín's physical image, it twice exhibited a facsimile of the order he had issued on the day his army began the campaign to liberate Chile and Peru (January 1817). [...] The text was presented on screen instead of San Martín's iconographic image and without a voice-over reading. The film diffused the verbal message and gave viewers opportunity to read by themselves, appropriate the spirit of freedom involved in it and re-create the call for a national liberation struggle¹⁴⁸.

Extrait 2 : In a brief scene of magical realism, the bronze equestrian statue of the Liberator — similar to that erected during Mitre's presidency — has been stolen by corrupt Menemist public officials who trade in metal. During the solemn ceremony inaugurating a replacement statue donated by commercial enterprises, a strong wind whisks it away, revealing that it is made of plastic: The glorious sullied by the greed and immorality generated by anti-patriotic amazing event. The meager screen time

l'œuvre de Solanas et qui, dans ce film, affiche une spectralité qui allie les trois modes de résistance que nous avons présentés. Il semblait important de concentrer notre analyse sur ce dernier.

¹⁴⁶ De plus, ils représentent tous une figure de l'exil sur laquelle on ne s'attardera pas car cela nous éloignerait de notre propos. Soulignons, tout de même, que San Martín termina ses jours en exil à Boulogne-sur-Mer en France, Carlos Gardel connu l'exil en France et aux États-Unis et que Discépolo connu « l'exil intérieur » (je reprends un terme de Solanas lorsqu'il évoque le personnage de Floreal dans *Sur*) notamment à cause de ses opinions politiques.

¹⁴⁷ Notons que Tal oublie de mentionner que San Martín ou plutôt son portrait apparaît au début de *La Nube* (1998).

¹⁴⁸ Tzvi Tal, « *San Martín, from Bronze to Celluloid : Argentina's Liberator as Film Character* », trad. Martha Grenzeback, dans *Film & History*, vol. 34, n° 1, 2004, p. 24.

devoted to the occasion, despite the epic dimension of the film, suggests that the myths of official history had lost their importance¹⁴⁹.

Dans le premier extrait (celui concernant *La hora de los hornos*), l'auteur fait ressortir l'absence du corps de San Martín en évoquant la prédominance du texte envahissant l'écran et correspondant à la première modalité de résistance [textuelle]. L'absence corporelle du général est présente dans *El Viaje* puisqu'il apparaît sous la forme d'une statue (voir extrait 2) c'est-à-dire en tant que corps non-vivant. Cette fois-ci, ce n'est pas au niveau du texte que s'opère la résistance mais bien au niveau de la forme du récit qui fait appel à ce que Tal nomme « le réalisme magique », qui s'oppose à la conception narrative du cinéma classique.

En ce qui concerne l'image de San Martín dans *Tangos, el exilio de Gardel*, Tal affirme qu'il s'agit d'une représentation iconographique officielle :

San Martín's elderly image is that of the official iconography, leaning on a cane and complaining about present-day generals, who were "not good enough patriots" and had "forgotten to pay his retired officer's pension". In civilian clothes, he resembles a kindly grand-father of the Patria¹⁵⁰.

Tal a en partie raison : San Martín ressemble aux portraits que l'on a réalisés de lui, mais sa représentation dans *Tangos, el exilio de Gardel* dépasse le cadre officiel. Elle devient plutôt un mythe, celui du libérateur, l'image du père de la nation. Cette identité mythique « résiste » au temps, elle traverse les époques, elle est une survivance — le plus souvent déformée — se basant sur des faits

¹⁴⁹ *Op. cit.* p. 28.

¹⁵⁰ Tzvi Tal, « *San Martín, from Bronze to Celluloid : Argentina's Liberator as Film Character* », trad. Martha Grenzeback, dans *Film & History*, vol.34, n° 1, 2004, p. 26.

historiques qui sont, à un moment ou à un autre, oubliés mais qui survivent à travers un héros qui a plus ou moins d'importance, au fil des années, selon les événements qui surgissent dans le présent.

Deux scènes, dans *Tangos, el exilio de Gardel*, sont hantées par San Martín. Une se passant à Boulogne-sur-Mer et une autre réunissant le général, Gardel et Gerardo, l'un des protagonistes du film. On s'attardera ici à la première scène (Boulogne-sur-Mer) qui peut être décrite de la manière suivante ¹⁵¹:

Gerardo, Mariana et sa fille Maria se rendent à Boulogne-sur-Mer afin de visiter la maison — transformée en musée —, où San Martín resta en exil jusqu'à sa mort. Gerardo, tient le discours suivant: « *Pienso a pobre viejo San Martín. Veinticinco años aquí. Veinticinco años solo. Qué ingratitud. El hombre que había liberado medio continente*¹⁵² ». Mariana lit, à haute voix, un texte de San Martín exposé, sous verre, dans le musée: « *Nunca conoceréis por gobierno legítimo de la patria sino aquél sido elegido por la voluntad libre y espontánea de los pueblos*¹⁵³. Reprise de la voix off de Gerardo: « *En esta pieza murió. Exilio es ausencia. ¿Qué es la muerte si no una ausencia prolongada*¹⁵⁴? On change de lieu, ce n'est plus l'intérieur du musée mais le bord de l'océan. Le paysage est plongé dans le brouillard. On aperçoit rapidement le fantôme de San Martín, regardant la mer, qui disparaît dans un fondu enchaîné. Les trois personnages, chacun sur le bout d'un rocher, forment par leur position respective, une ligne de fuite

¹⁵¹ La deuxième scène, sera traitée, plus loin dans ce chapitre, non pas en rapport avec le général San Martín mais parce qu'elle comporte un tango chanté que l'on analysera.

¹⁵² « Je pense au pauvre vieux San Martín. Vingt-cinq ans ici. Vingt-cinq ans seul. Quelle ingratitude. L'homme qui avait libéré la moitié d'un continent. »

¹⁵³ « Vous ne reconnaîtrez comme seul gouvernement légitime de la patrie que celui qui aura été élu par la volonté libre et spontanée du peuple. »

¹⁵⁴ « Dans cette pièce, il est mort. Qu'est-ce que la mort sinon une absence prolongée ? »

traversant le plan. Ils regardent l'horizon. La voix off de Gerardo reprend: « *¿Quién de nosotros no es muerto poco en estos años? ¿Quien no ha perdidos sus sueños y sus esperanzas? Sé que no veré el país que soñé como San Martín y Vallejo [...]* »¹⁵⁵. Les trois personnages se rapprochent et s'asseyent par terre, sur le rocher. Ils ont une discussion :

Maria: « ¿Gerardo, porque no se exilo papa¹⁵⁶? »

Gerardo: « Porque nunca pensó que podía pasarle algo¹⁵⁷. »

Maria: « Pero había recibido amenazas¹⁵⁸. »

Mariana : « Como medio mundo¹⁵⁹. »

[...]

Maria : « ¿Pero porque¹⁶⁰? »

Gerardo : « ¿Porque...¹⁶¹? »

Dans la première partie de cette scène (à l'intérieur du musée), San Martín est, encore une fois, évoqué par le texte et il s'incarne dans ses écrits dont un extrait est lu par Mariana [résistance textuelle]. On ne voit pas le général mais on se trouve dans la maison, plus précisément, dans la pièce où il est mort (Gerardo souligne d'ailleurs la chose). Il y a la présence fantomale du général puisqu'il s'agit du lieu de sa mort. Gerardo, qui effectue des recherches sur San Martín, pendant tout le film, est en quelque sorte, celui par qui le général peut continuer à vivre. Les références à San Martín passent toujours par Gerardo et quand il apparaîtra, un peu plus loin dans le film, c'est devant celui-ci. La mémoire du général s'incarne grâce

¹⁵⁵ « Qui parmi nous n'est pas mort un peu durant ces années? Qui n'a pas perdu ses rêves et ses espoirs. Je sais que je ne verrai jamais le pays de mes rêves comme San Martin et Vallejo. »

¹⁵⁶ « Gerardo, pourquoi papa ne s'est pas exilé ? »

¹⁵⁷ « Parce qu'il ne pensait pas qu'il pouvait lui arriver quelque chose. »

¹⁵⁸ « Mais il avait reçu des menaces. »

¹⁵⁹ « Comme la moitié des gens. »

¹⁶⁰ « Mais pourquoi ? »

¹⁶¹ « Pourquoi? »

à ce personnage. Cette incarnation est accentuée par la ressemblance entre les deux hommes : apparence physique similaire que l'on constate lors de la réunion avec Gardel ainsi qu'une similarité du discours politique.

Le changement de lieu, pendant cette scène, s'effectue par la phrase suivante: « *L'exil est l'absence. Qu'est-ce que la mort sinon une absence prolongée?* ». L'absence prolongée est aussi une caractéristique, du point de vue juridique, du disparu. Dans la deuxième partie (au bord de l'océan), trois générations racontent l'histoire de l'Argentine — Gerardo [l'ainé correspondant à la génération des grands-parents, généralement de tradition péroniste], Mariana [la génération des parents. Ils avaient vingt ans lors de la chute de Péron et ils ont connu la prolifération de la lutte armée et des groupes de gauche dans les années 1960] et Maria âgée de 19 ans [la génération des enfants ayant quitté l'Argentine pendant l'adolescence et qui n'appartiennent ni à ce pays ni à la France, lieu de l'exil] — font face à la mer, mais surtout à l'Argentine puisqu'ils sont au bord de l'océan atlantique. L'Argentine est, donc, géographiquement de l'autre côté. Ils font exactement ce que San Martín a fait pendant son exil: penser au retour en regardant l'horizon. La brève apparition de celui-ci le prouve. Maria interroge Gerardo sur la disparition de son père. Boulogne-sur-Mer devient un lieu de mémoire, non seulement en ce qui concerne San Martín, mais elle permet de confronter tous les fantômes, dont ceux des disparus [résistance spectrale]. La présence d'un héros national permet au passé de confronter la situation actuelle et, par la même occasion, ramène tous les fantômes, même ceux du présent.

4.2.2 - *Sur* : *El Negro* et le retour des morts.

El Negro/el muerto, le camarade de Floreal qui l'accompagne pendant cette nuit du retour représente, la même forme de spectralité que Gardel, Discépolo et San Martín dans *Tangos*, c'est-à-dire celui du revenant. Par contre, il diffère quant à la résistance qu'il propose :

Le revenant ou le spectre [...] représente en quelque sorte la négation d'une frontière entre la vie et la mort, ce qu'exprime également Semprun lorsqu'il parle de son expérience de la mort et qu'il écrit qu'il a parcouru la mort "d'un bout à l'autre". Si l'on peut parcourir la mort, tout en étant vivant, on peut aussi être mort même en continuant à vivre ; le revenant transcende la rigidité des catégories vie/mort et en fait plutôt des vases communicants, fondant ainsi une autre réalité qui n'est peut-être qu'un rêve ou un rêve qui est peut-être la seule réalité [...]¹⁶².

Cette nouvelle réalité, semblable au rêve, est celle qui est mise en scène par Solanas dans *Sur*. La nuit que passe Floréal a quelque chose d'irréel. Elle se passe à travers un Buenos Aires complètement déserté et parsemé de fantômes. Les événements ne suivent pas une suite logique tout comme dans un rêve. La relation entre le mort et le vivant (illustrée par la relation entre Floreal et El Negro) provoque ce rêve, cette image-fantomale.

El Negro est celui par qui Floréal accède à la mémoire. Il transmet à Floreal un aspect du témoignage que ce dernier ne peut exprimer. Solanas parle du personnage d'El Negro, en ces termes :

¹⁶² Anne-Marie Parent, « Hantise et spectralité de la voix testimoniale » dans *Raconter ? Les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, Marie-Pascale Huglo et Sarah Rocheville (dirs), Paris, L'harmattan, coll. « Esthétique », 2004, p. 66-67.

Par ailleurs, El Negro, le Mort (Lito Cruz) incarne la mémoire, une conscience critique, vécue, douloureuse. On ne saurait prétendre expliquer l'Argentine à une mère de la place de Mai ou à quelqu'un qui a subi cette expérience terrible, ils savent bien qui a brisé leur vie, au-delà de toutes les considérations politiques ou théoriques qu'on puisse aligner. Le mort possède cette même conscience. [...] La mémoire du Mort ne se limite pas à la sphère du politique, mais s'étend à tous les aspects humains : il se moque de son omniprésence, parle de l'amour et de l'amitié. [...] Car le Mort incarne la mémoire, alors que Floreal retourne à la vie. Le Mort lui montre combien la réalité est horrible, mais qu'il dispose de la vie, de sa femme, de son enfant : qui d'autre si ce n'est lui-même pourra lutter pour changer cette réalité¹⁶³ ?

Le rôle d'El Negro est semblable à celui du conteur¹⁶⁴. Tout comme ce dernier, il porte, en lui, un savoir unique que les autres ne possèdent pas. Walter Benjamin, disait, à propos du conteur :

La mort est la sanction de tout ce que relate le conteur. C'est de la mort qu'il tient son autorité¹⁶⁵.

La *mémoire* fonde la chaîne de la tradition, qui transmet de génération en génération les événements passés. [...] C'est la mémoire qui tisse le filet que forment en définitive toutes les histoires¹⁶⁶.

Le grand conteur s'enracinera toujours dans le peuple, et principalement dans les couches artisanales. Mais de même que celles-ci, aux différents stades de leur développement économique et technique, embrassent le monde des paysans, celui des marins et celui des citoyens, de même les idées dans lesquelles se dépose pour nous le trésor de leur expérience comportent toute une série de degrés¹⁶⁷.

De part son statut, celui du mort, El Negro transmet une mémoire inaccessible pour Floréal afin qu'il puisse poursuivre sa vie mais aussi changer la situation en Argentine. En étant actif dans le syndicat d'une usine produisant de la viande réfrigérée, El Negro est « enraciné dans le peuple » dans le sens où ses occupations

¹⁶³ Fernando Solanas, « Nouvel entretien avec Fernando E. Solanas. Autour de Sur. », propos recueillis par Paulo Antonio Paranagua, *Positif*, n° 334, décembre 1988, p. 22.

¹⁶⁴ Au sujet de la figure du conteur, voir le chapitre 2.

¹⁶⁵ Walter Benjamin, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov » [1936] dans *Œuvres III*, trad Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 130.

¹⁶⁶ Walter Benjamin, *Op.cit.*, p. 134-135.

¹⁶⁷ Walter Benjamin, *Op.cit.*, p. 140.

l'amènent à côtoyer les gens constituant la « couche artisanale » de la société. Son attitude est adaptée à celle des milieux populaires (il utilise des mots d'argots, il fréquente les bals de quartiers et le monde ouvrier). Le conteur est un résistant, par la force des choses, puisque ses contes sont intemporels et ne s'inscrivent pas dans la linéarité chronologique. Semblable au mythe, il défie le temps car ses histoires ramènent la trace des morts. La résistance, à travers ce personnage, se situe au niveau de son discours (le texte) et de son état spectral (il est un revenant).

4.2.3 - *La présence des absents : les mannequins blancs dans Tangos, el exilio de Gardel.*

Tout au long de *Tangos, el exilio de Gardel*, des mannequins en plastiques blancs (comme ceux que l'on retrouve dans les boutiques) meublent le décor. Ces mannequins représentent des adultes mais aussi des enfants. On les retrouve, un peu partout, quelques fois en arrière-plan, quelques fois en avant-plan, parfois en plein milieu d'une scène. Solanas n'a jamais donnée une explication claire en ce qui concerne la signification de la présence de ces mannequins :

On m'a beaucoup posé de questions sur la signification de la fumée, sur la signification des mannequins. À cela je réponds: Et pour vous, madame, qu'est-ce que cela signifie ? [...] Je laisse la réponse ouverte. Sinon, je l'aurai expliqué en voix off. Il s'agit d'un élément provocateur¹⁶⁸.

¹⁶⁸ Fernando Solanas, « 1977-2001: Argentine, Amérique latine. Un cinéma d'opposition », Entretien avec Fernando « Pino » Solanas par Maria Valeria Battista, Javier Porta Fouz et Hugo Salas, dans René Prédal (dir), *Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde*, CinémaAction n° 101, Paris, Éditions Corlet, 2001, p. 134-135.

Ces mannequins dénudés, se ressemblant presque tous, sont dépourvus d'une identité et ils sont, pour la plupart, mutilés ou démembrés. Ils incarnent une présence parmi les exilés, la présence des absents, des disparus. Une scène importante, quant à la mise en scène de ces mannequins, est celle d'une réunion d'une association de défense des droits de l'homme composée d'Argentins en exil et de Français solidaires. On voit des dizaines de mannequins dans le théâtre servant de lieu de rencontre. Ils habitent l'espace. Certains sont suspendus (ou pendus) au plafond. Pendant cette scène, Alcira, une grand-mère qui est sans nouvelle de sa petite fille, lit un texte devant l'assemblée:

Ma petite Martita. Ces jours-ci, tu vas avoir trois ans loin de tous les tiens. Trois ans déjà, depuis le jour où tu as été séquestré en même temps que tes parents. Trois ans pendant lesquels nous n'avons rien fait d'autre que de penser à toi et te chercher. Trois ans pendant lesquels je n'ai fait que rêver à toi et t'imaginer. Où peux-tu être ? Comment sont tes yeux Comme ceux de Martha ou comme ceux de Raúl ? Comment s'appelle ceux qui sont avec toi ? Es-tu contente ? Te manque t-il quelque chose ? Sais-tu que ta grand-mère est prête à enfoncer toutes les portes pour te trouver et que nous partons te chercher à Buenos Aires. N'ai pas peur, je te reconnaîtrai car tu es la fille de ma fille, le sang de mon sang. Aie confiance, je te trouverai¹⁶⁹.

La relation entre la présence de ces mannequins et les disparus apparaît clairement dans cette scène. Alcira s'adresse à ses camarades mais aussi aux absents, non seulement par son texte, mais aussi parce qu'une partie du public est constituée de ces mannequins silencieux et immobiles. Un autre exemple, pourrait être les mannequins occupant l'appartement de Mariana. Le mari de Mariana a été enlevé puis assassiné à Buenos Aires, ce qui a forcé l'exil de cette dernière et de sa fille.

¹⁶⁹ En français dans le film. Le cas de Martita correspond à la situation des enfants nés en captivité. À ce sujet, voir le chapitre 1.

Dans un cas comme dans l'autre, les mannequins sont une trace qui rappelle aux exilés ceux qui ne sont plus là.

Pendant les répétitions de la *tanguédie*, les mannequins sont dispersés dans le théâtre. Pourtant, ils ne semblent pas faire partie du décor. La *tanguédie*, qui est un moyen, pour les exilés, de résister en instaurant une « poétique du risque¹⁷⁰ », nécessite la présence de ces corps qui eux aussi résistent en refusant de disparaître complètement. Leurs présences est anachronique puisqu'ils sont le rappel du passé (les morts) au sein d'un présent lui-même empreint de différentes temporalités (l'apparition des fantômes). Ils illustrent les trois modes de résistance : textuel car Alcira s'adresse à eux par le biais d'un texte écrit; formel puisqu'il s'agit d'un principe de mise en scène visant à provoquer, comme le dit Solanas, mais aussi à résister car les morts ne disparaissent pas totalement, on les convoque par la présence de ces mannequins qui diégétiquement n'ont pas d'explications; spectral puisque qu'ils sont la trace des disparus.

La spectralité, telle que définie, dans les pages précédentes c'est-à-dire en adoptant la forme du revenant, permet d'instaurer une nouvelle modalité de résistance. Cette troisième forme d'anachronisme sera redoublée par un ensemble de voix spectrales (4^e forme d'anachronisme) qui permettront de faire entendre la voix des morts (équivalente dans le cas de l'Argentine à celle des disparus). Ces voix passeront par le tango chanté.

¹⁷⁰ Au sujet de la « poétique du risque », voir le chapitre 3.

4.3 - 4^{ème} forme d'anachronisme : les voix spectrales

4.3.1 - *Le tango chanté : chant fantomal et engagement politique.*

Le tango argentin existe sous deux formes différentes. Il y a la danse, connue et pratiquée internationalement, mais il existe aussi une tradition que l'on nomme le « tango chanté », qui réunit la musique et la poésie¹⁷¹. Les paroles de ces chansons évoquent, de manière récurrente, les fantômes, les souvenirs qui hantent un individu ou le passage du temps menant inévitablement à la mort. On pourrait donner de nombreux exemples à ce sujet. On en énumèrera, uniquement quelques uns afin de dégager l'atmosphère créée par ces tangos chantés :

- 1- *Tengo miedo del encuentro / con el pasado que vuelve / al enfrentarse con mi vida / Tengo miedo que las noches / que pobladas de recuerdos / encadenen mi soñar.*
- 2- *Cuando con la vida estés cero a cero / te prometo el verso mas rante y canero / para hacer el tango que te haga inmortal.*
- 3- *Cuando todas las puerta están cerradas / y ladran los fantasmas de la canción*¹⁷².

¹⁷¹ Les compositeurs de tango, en Argentine, sont considérés comme de véritables poètes. D'ailleurs, plusieurs d'entre eux, ont publié des recueils de poésie. C'est le cas, par exemple, d'Enrique Santos Discépolo. Voir à ce sujet, Horacio Salas, *Le tango*, trad. Annie Morvan, Arles, Actes sud, 1989, [1986].

¹⁷² 1- J'ai peur de la rencontre / avec le passé qui revient / s'affronter avec ma vie. / J'ai peur que les nuits / peuplées de souvenirs / enchaînent mon rêve. *Volver* (1935), paroles d'Alfredo Le Pera, musique de Carlos Gardel. ; 2- Et si un jour t'en as marre de la vie. / je te promets d'écrire le plus canaille des poèmes / et d'en faire le tango qui te rendra immortel. *Corrientes y Esmeralda* (1933), paroles de Celedonio Flores, musique de Francisco Pracanico; 3- Lorsque toutes les portes sont fermées / et qu'aboient les fantômes de la chanson. *Malena* (1942), paroles d'Homero Manzi, musique de Luci Demare. En ce qui concerne la reproduction des paroles de ces tangos ainsi que leur traduction française, voir Horacio Salas, *Le tango*, p. 183-184, 207-208 et 268-269.

La survivance, qui domine les champs lexicaux des tangos chantés, se retrouve également dans la littérature ayant le tango comme sujet. Les écrivains argentins ont traité ce thème de multiples façons. Parmi les plus connus, on peut citer Jorge Luís Borges et Julio Cortázar¹⁷³. Borges, qui préférait la milonga au tango¹⁷⁴, s'est approprié, à quelques reprises, ce genre musical. Dans son poème, *El tango*, il associe ce dernier avec diverses formes de spectralité. On reproduit, ici, trois strophes qui permettront de mieux cerner ces présences fantomales :

Aunque la daga hostil o esa otra daga,
 El tiempo, los perdieron en el fuego,
 Hoy, más allá del tiempo y de la aciaga
 Muerte, esos muertos viven en el tango
 [...]
 Esa ráfaga, el tango, esa diablura,
 Los atareados años desafía;
 Hecho de polvo y tiempo, el hombre dura
 Menos que la liviana melodía,

¹⁷³ Il serait impossible, dans le cadre de ce mémoire, d'énumérer l'ensemble des références au tango faites par ces deux auteurs. Mentionnons, tout de même, que Borges, à rédigé une histoire du tango qu'il a intégré, en 1955, à une réédition de son livre *Evaristo Carriego* (1930). Certains de ses poèmes font allusion au tango et il a composé plusieurs milongas. De plus, les thèmes, lieux ou personnages de l'œuvre de Borges correspondent à ceux que l'on retrouve dans le tango chanté. Cortázar, quant à lui, a publié dans la revue *Sur*, en 1953, un texte sur Carlos Gardel (certainement le plus célèbre chanteur de tango) qu'il reprendra dans *La vuelta al día en ochenta mundos* (Le tour du jour en quatre-vingts mondes, 1967). Le tango est évoqué dans : *Rayuela* (Marella, 1963) et *Libro de Manuel* (Livre de Manuel, 1973) Un chapitre est consacré au jazz et au tango dans le livre d'entretiens qu'il réalisa avec Omar Prego (1984). Il composa quelques tangos en collaboration avec Edgardo Cantón qui figurent sur un disque intitulé *Les trottoirs de Buenos Aires* paru en 1980.

¹⁷⁴ Le tango est un dérivé de la milonga qui est plus ancienne et qui, elle aussi, peut être dansée et chantée. Historiquement, les deux termes se confondent parfois puisque le mot milonga désigne l'endroit où l'on danse le tango (un genre de bal populaire). Au sujet des rapports entre milonga et tango ainsi qu'une étude des milongas de Borges, voir Paul Verdevoye, « Jorge Luis Borges et la milonga » dans Jean Andreu, Francis Cerdan et Anne-Marie Duffau (dirs), *Le tango : hommage à Carlos Gardel*, Actes du colloque international de Toulouse, 13-14 novembre 1984, Toulouse, Université Toulouse-Le Mirail : Eché, coll. « Travaux de l'université de Toulouse-Le Mirail. Série A. », 1985, p. 133-151.

Que solo es tiempo. El tango crea un turbio
 Pasado irreal que de algún modo es cierto,
 El recuerdo imposible de haber muerto
 Peleando, en una esquina del suburbio¹⁷⁵.

Dans la première strophe, le tango est considéré comme un lieu où les morts continuent à vivre tandis que dans la deuxième, on rappelle au lecteur que la musique est plus éternelle que l'homme qui est condamné à disparaître. Dans les deux cas, l'idée de survivance domine le poème. La dernière strophe, quant à elle, insiste sur le souvenir improbable de son propre décès. La spectralité, qui envahit le texte, constitue le premier élément de résistance présent dans le tango chanté puisque le spectre refuse sa propre disparition et il le prouve par sa revenance. C'est une manière de résister.

Le deuxième mode de résistance se dissocie de la survivance et repose sur un message revendiquant clairement un certain militantisme ou une position politique à défendre. Dans un entretien accordé, en 1980, Julio Cortázar affirmait la chose suivante :

¹⁷⁵ Jorge Luís Borges, « El Tango », dans *Antología poética 1923-1977*, Madrid, Alanza Editorial, coll. « Libro de bolsillo: Biblioteca de autor. Jorge Luís Borges », 1997, c1981, p. 66-67. Pour la traduction française que l'on reproduit ci-dessous voir Jorge Luís Borges, *Œuvre poétique : 1925-1965*, trad. Ibarra, Paris, Gallimard, 1970, p. 120-121. La dague du rival ne peut aux sombres bords / Les assigner ; non plus le temps, cette autre dague ; / Au destin le tango les dispute, et sa vague / Puissante nous ramène et ranime ces morts. [...] Un vif démon, une arabesque un incendie / À nos jours affairés lance un défi trop sûr. / Nous durons moins que la légère mélodie / L'homme est poussière et temps, la musique est temps pur. / Le tango, pourvoyeur de souvenirs, nous forge / Un passé presque vrai. Dans ce faubourg perdu / C'est moi qu'on a trouvé sur le sol étendu, / Un couteau dans la main, un couteau dans la gorge. Il s'agit d'une traduction quelques fois, assez libre, de la part du traducteur qui désire conserver les rimes. Nous pensons, par exemple, que la dernière strophe serait plus proche du sens suivant : Le passé crée un trouble / Un passé irréel, presque vrai / Le souvenir impossible d'être mort / En se battant au coin d'une rue du faubourg (ma traduction).

En Amérique latine, la voix des chanteurs transmet au peuple de nombreux messages qui, parfois, ne pourraient être communiqués sous une autre forme. C'est pourquoi les tangos, qui parlent presque toujours de choses tristes, pourraient également servir, j'en suis sûr, à montrer d'autres voies et d'autres espérances¹⁷⁶.

On perçoit, chez Cortázar, une volonté de donner au tango une portée révolutionnaire. Selon lui, il pourrait être le vecteur de propos revendicateurs liés au contexte sociopolitique argentin. Il développera d'ailleurs cette idée en composant lui-même un tango intitulé *Medianoche aquí* (Minuit ici). Cette chanson reprend le thème de la mort mais en opposant, à celui-ci, un appel explicite à la résistance du peuple :

[...]
 ¿Cómo fue posible que la noche
 fuera de golpe la muerte,
 fuera el aullido,
 fuera el sudor y el gemido?
 Hermano criollo, abrí
 grandes los ojos.
 La esperanza, vela aquí,
 jineteando un potro.

Clávale las espuelas ya,
 soltala a media rienda en la ciudad,
 no habrá más medianoche aquí,
 volverá el claro tiempo de vivir¹⁷⁷.
 [...]

Cortázar a écrit ses vers, en 1980, pendant la dictature. Lorsqu'il demande « à ses frères d'ouvrir grand les yeux » ou de s'accrocher à l'espoir afin que la nuit cesse,

¹⁷⁶ Julio Cortázar, propos recueillis en 1980 par la revue *Tango* et repris dans *La Salida*, n° 27, « *Tango et littérature* », février-mars 2002, p. 20.

¹⁷⁷ Comment la nuit a t-elle pu / Devenir d'un coup la mort / Devenir hurlement / Devenir sueur et gémissement ? / Frère de mon pays ouvre / Tout grand les yeux / Vois l'espoir, il est là / Enfouissant un cheval sauvage / Enfonce lui des éperons va / Lâche le au galop dans la ville / Il ne fera plus minuit ici / Et reviendra le temps de vivre. *Medianoche aquí* (1980), paroles de Julio Cortázar, musique d'Edgardo Cantón.

ses mots ne sont pas vides de sens, ils sont l'écho des milliers de voix d'exilés appelant les Argentins à résister. Cortázar ne fut pas le premier à engager le tango dans cette voie. Déjà, dans les années 1930, pendant la période que l'on nomme la *década infame* (décennie infâme)¹⁷⁸, certaines chansons commentaient la situation politique. De plus, à cette époque, des compositeurs et paroliers venant du tango, appartenaient à des groupes radicaux. Homero Manzi¹⁷⁹, par exemple, fut un des fondateurs de FORJA (*Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina* / Force d'Orientation Radicale de la jeune Argentine)¹⁸⁰. Il s'agissait d'une organisation anti-gouvernementale, active entre 1935 et 1945, tenant un discours anti-impérialisme et visant à contrer toutes les formes de colonisation de l'Argentine (économique, politique, culturelle)¹⁸¹. On peut, certainement, supposer que Solanas est sensible à l'aspect pamphlétaire du tango puisque l'œuvre de ce cinéaste, comme nous l'avons vu, est marqué par le désir de dénoncer les injustices sociales et de se révolter contre les systèmes politiques et économiques dominants. De plus, Solanas a une formation musicale acquise au conservatoire, ce

¹⁷⁸ La décennie infâme ou décennie tragique (le terme varie d'un auteur à l'autre) est une période, entre 1930 et 1943, débutant par un coup d'état et caractérisée par conservatisme exacerbé, une forte censure culturelle et une lutte contre le syndicalisme. Plusieurs tangos furent interdits par le gouvernement en place. Ces mesures sont semblables à celle du régime de la dictature de 1976. Au sujet de la décennie infâme, voir Pierre Vayssière, *Les révolutions d'Amérique latine*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point Histoire », 2001, [1991] p. 115-117.

¹⁷⁹ Les tangos composés par Homero Manzi (1905-1951) sont parmi les plus connus en Argentine avec ceux d'Enrique Santos Discépolo. Cortázar considérait Manzi comme l'un des grands paroliers de l'âge d'or du tango. Voir à ce sujet, Julio Cortázar. *Entretiens avec Omar Prego* [1984], trad. Françoise Rosset, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1986, p. 218.

¹⁸⁰ Au sujet de la FORJA, voir Horacio Salas, *Le tango*, principalement les deux chapitres consacrés à Enrique Santos Discépolo et Homero Manzi, p. 223-240 et 258-272.

¹⁸¹ Soulignons qu'il y a une très grande similitude entre les idées défendues par la FORJA, et celles proposées, une trentaine d'années plus tard, dans le manifeste *Hacia un tercer cine* (Vers un troisième cinéma, 1969) et dans le film *La hora de los hornos* (L'heure des brasiers, 1968), tous deux cosignés par Octavio Getino et Fernando Solanas.

qui laisse croire qu'il connaît bien l'histoire de la musique et les thèmes développés par le tango.

4.3.2 - *Sur* : un tango qui ressuscite les morts

La musique est un des éléments majeurs de ce film allant jusqu'à reprendre le titre d'un tango mythique, pour les Argentins, composé en 1948¹⁸². La voix des morts, que l'image-témoin vise à ressusciter, passe dans *Sur* par les nombreux chants qui viennent ponctuer le récit (le film contient une dizaine de tangos chantés). Les scènes musicales n'ont pas de justification diégétique contrairement à *Tangos el exilio de Gardel*¹⁸³. Les musiciens font leur apparition dans la nuit, mais c'est leur musique qui est une revenance. Au coin d'une rue ou devant un café, des musiciens surgissent dans l'obscurité entourés, le plus souvent, d'un léger brouillard.

Les chants, dans *Sur*, constituent un élément spectral qui redonne une voix aux morts. Françoise Proust, dans *L'histoire à contretemps : le temps historique chez Walter Benjamin*, évoque la musique en ces termes :

[...] nous ne pleurons pas, à l'écoute de la musique, sur nos malheurs ou sur nos bonheurs pour les expier ou nous en décharger, nous pleurons, et, de ce fait, nos malheurs et nos douleurs ne sont plus présents, mais ils ne sont pas non plus

¹⁸² *Sur* (1948), paroles d' Homero Manzi, musique d' Aníbal Troilo.

¹⁸³ *Tangos el exilio de Gardel* raconte l'histoire d'une troupe d'acteurs et de danseurs argentins en exil à Paris, pendant la dictature, qui tentent de monter une *tanguedia* (une tanguédie), un spectacle juxtaposant tango, tragédie et comédie. La présence de scènes musicales est justifiée par le fait que cette troupe est en répétition. Notons que le tango est, encore une fois, associé à la spectralité puisque les fantômes de Carlos Gardel et d'Enrique Santos Discépolo, que l'on a déjà évoqués, apparaissent devant certains des protagonistes.

passés : ils vivent désormais en nous comme des spectres, comme nos fantômes. [...] La musique est, pour ceux qui l'écourent, le chant des fantômes, un chant « fantomal ». [...] La musique est la revenance ou la résurrection des morts [...] ¹⁸⁴

À partir de la description d'une scène (voir ci-dessous), nous allons voir comment cette « résurrection des morts » est double, grâce à l'utilisation d'un tango-chanté.

Floreal marche dans la ville déserte pendant la nuit. Il s'arrête et, devant lui, se succèdent trois visions, trois apparitions. La première est celle d'un groupe de prisonniers dénudés, forcé à courir sous les cris d'hommes armés. On les oblige à faire face à un mur. Il s'agit d'un peloton d'exécution improvisé. Les tortionnaires visent les détenus mais finissent par tirer en l'air en riant. Fin de la première apparition. On aperçoit trois individus, habillés cette fois-ci, dans la même position que leurs prédécesseurs. Eux seront fusillés. Fin de la deuxième apparition. L'homme reprend sa marche et c'est à ce moment que des musiciens surgissent, de nulle part, au détour d'une rue. Troisième apparition. Ces derniers entament un air de tango dont les premières paroles sont : « *Qué noche llena de hastío y de frío ! El viento trae un extraño lamento. Parece un trozo de sombra la noche y yo en las sombras camino muy lento [...]* » ¹⁸⁵.

Premièrement, la résurrection des morts passe par le lexique abordé dans les paroles des chansons. Dans *Garúa*, que l'on a cité dans la description ci-dessus, il est question d'ombres, de lamentations que le vent amène avec lui et d'un homme

¹⁸⁴ Françoise Proust, *L'histoire à contretemps : le temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1994, p. 67-68.

¹⁸⁵ Quelle nuit de spleen et de froidure. / Le vent apporte une étrange lamentation. / La nuit semble être un puits d'ombre et moi, entre les ombres, je chemine lentement. (Ma traduction). Il s'agit du tango *Garúa* (1943), paroles d'Enrique Cadícamo, musique Aníbal Troilo.

parcourant la route à travers ces ombres. Il ne faut pas oublier que ce tango se fait entendre tout de suite après la vision d'un triple assassinat. Ces ombres et ces gémissements ne sont rien d'autre que ceux des disparus auxquels doit faire face le survivant. Deuxièmement, sans tenir compte du texte, et par le simple fait que le tango est une musique, il devient un fantôme exprimant un sentiment de perte, de disparition et témoigne, à sa façon, des souffrances éprouvées par les victimes. Il fera désormais parti, peut-être de manière inconsciente, du souvenir des vivants.

Le tango a une telle importance, dans *Sur*, que les histoires révélées, par celui-ci, calquent la trame narrative du film. Un amour difficile, le retour d'un homme chez lui après une absence prolongée, l'apparition de fantômes, la mort qui rode, font de ce film, un tango en lui-même qui expose un récit, rendu possible, par la rencontre des défunts et des vivants¹⁸⁶. Le témoin, ayant survécu à un événement tragique, est obligatoirement lié à ceux qui ont trépassé lors des mêmes circonstances. Ils ont partagé un événement commun et la différence de leur expérience respective réside dans la finalité de celle-ci. Dans l'article déjà cité, intitulé *Hantise et spectralité de la voix testimoniale*, Anne Martine Parent, considère que le témoin définit son identité grâce au rapport intime qui le relie aux morts. À ce sujet, elle affirme :

L'intimité avec les morts est en effet constitutive de l'identité du témoin, mais plutôt que de le dépersonnaliser, cette intimité fait de lui un sujet hanté et la parole testimoniale, dès lors, doit être considérée, corollairement, comme une parole

¹⁸⁶ Ajoutons que le film est divisé en plusieurs parties dont les titres pourraient très bien être ceux de tangos. À titre d'exemple, on peut donner *La mesa de los sueños* (La table des rêves) *Morir Cansa* (mourir de fatigue).

hantée. La voix testimoniale rend présente et communique une altérité (en l'occurrence la mort, mais ce pourrait être la folie par exemple) qui la dépasse. En ce sens, le témoignage transcende le témoin; habité par la mémoire des morts, le témoin, même s'il ne parle pas pour les morts, livre un récit qui porte en lui un savoir qui échappe au témoin, une altérité qui n'est pas la sienne. La voix testimoniale est donc une voix spectrale, habitée et hantée par la mort, et appelée à habiter et à hanter l'Autre à qui elle s'adresse¹⁸⁷.

L'image-témoin adopte une altérité semblable à celle de la voix testimoniale, décrite par Parent, c'est-à-dire qu'elle porte en elle la voix des morts et qu'elle a pour fonction d'hanter le spectateur. Le tango chanté participe à la composition de cette image. Le Buenos Aires, mis en scène par Solanas, dans *Sur*, est une ville pratiquement abandonnée où il n'y a que de la fumée, du brouillard et du vent. Il y a quelque chose d'inquiétant, qui rejoint l'idée d'une présence fantomale. À l'intérieur de ce décor, les chansons se transforment en traces spectrales. Elles poursuivent ceux qui restent (Floreal et le spectateur) et elles ressuscitent, pendant un court instant, les disparus. Elles envahissent l'espace du survivant afin de lui rappeler qu'il n'est pas le seul à pouvoir témoigner de son expérience et que son récit est forcément imprégné de celui des défunts.

La condition des disparus est similaire à celle du témoignage. Ils se situent dans un *entre-deux*. Le disparu, d'un point de vue juridique, est présumé mort même si on ne peut pas réellement déclarer son décès puisque l'on ne dispose pas de son corps¹⁸⁸. La justice ne le conçoit plus comme un être vivant mais il ne peut

¹⁸⁷ Anne Martine Parent, « Hantise et spectralité de la voix testimoniale » dans *Raconter ? Les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2004, p. 61-62.

¹⁸⁸ Edwige Rude-Antoine établit la différence juridique entre l'absence et la disparition. Il définit l'absence comme « l'état d'une personne dont il est ignoré si elle est vivante ou morte » tandis que

pas lui assurer un statut légal parmi les morts. La famille du disparu, quant à elle, fonde ses espoirs sur l'absence de ce corps. N'ayant pas de cadavre à inhumer, la possibilité d'une réapparition demeure toujours possible. L'absence de sépulture le maintient, en quelque sorte, toujours dans le monde des vivants. Face à la loi et à ses proches, il demeure un spectre, un être entre les vivants et les morts et l'image-témoin prend en compte son témoignage en reproduisant son état.

Suivant les traces de Cortázar, Fernando Solanas créé, avec *Sur*, un tango engagé¹⁸⁹. En intégrant une série de tangos chantés à son récit, il fait apparaître les traces des disparus et il laisse entendre, du moins le temps d'une projection, la voix de ceux qui, contrairement à Floreal ne reviendront pas. Cette image-témoin hantera désormais le spectateur et deviendra le *souvenir trouble d'un passé irréel*, pourtant *presque vrai*. Il s'agit d'une combinaison de la résistance textuelle (les paroles), formelle (les tangos agissent comme une structure narrative) et doublement spectrale par la survivance de la musique/voix des morts et par les apparitions des chanteurs.

la disparition « suppose, compte tenu des circonstances qui ont mis en danger une personne, que celle-ci est probablement décédée, mais avec une particularité, celle de n'avoir pu dresser un acte d'état civil dans les formes ordinaires, à raison de l'impossibilité de retrouver le corps ». Voir à ce sujet, Edwige Rude-Antoine, « Des formes certaines pour des situations du domaine de l'incertitude : les cas de disparition et d'absence » dans *La mort dissoute : Disparition et spectralité*, Alain Brossat et Jean-Louis Déotte (dirs), Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2002, p. 194.

¹⁸⁹ Mentionnons qu'il existe des liens entre Solanas et Cortázar. Solanas voulu, notamment, au début des années 1980, faire une adaptation de *Los premios* (Les gagnants, 1960) mais il ne trouva pas l'argent nécessaire à la réalisation de ce projet. Voir à ce sujet René Prédal, « Tango, l'exil de Gardel, une tanguédie », dans *Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde*, René Prédal (dir), CinémaAction n° 101, Paris, Éditions Corlet, 2001, p. 167. De plus, Cortázar est évoqué (tout comme Borges d'ailleurs) dans une scène de *Tangos el exilio de Gardel*. Finalement, Solanas, cite régulièrement l'écrivain argentin lorsqu'il accorde des entrevues.

4.3.3. *Le tango chanté dans Tangos, el exilio de Gardel :*

À la fin de la scène réunissant San Martín, Gerardo et Gardel, ce dernier met un disque et la chanson *Volver* (Revenir), son plus grand succès, se fait entendre sur un vieux phonographe. Il s'agit de l'enregistrement original et la bande sonore correspond à celle d'un vieux disque. Le tango *Volver* fut popularisé dans les années trente et composé spécifiquement pour les besoins d'un film américain où Gardel y tenait un rôle¹⁹⁰. *Volver* c'est aussi l'intertitre qui désigne la dernière partie du film de Solanas. Une analyse du deuxième couplet et du refrain de ce tango permettra de mettre en perspective les différents liens qui se tissent entre le tango-chanté et l'image-témoin.

*Tengo miedo el encuentro
con el pasado que vuelve
a enfrentarse con mi vida.
Tengo miedo de las noches
que pobladas de recuerdos
encadenen mi soñar.
Pero el viajero que huye,
tarde o temprano detiene su andar
y aunque el olvido que todo destruye
haya matado mi vieja ilusión,
guardo escondida una esperanza humilde
que es toda la fortuna de mi corazón*¹⁹¹.

¹⁹⁰ Pour une mise en contexte de l'écriture de *Volver*, voir Milagros Ezquerdo, Michèle Ramond, « Pour une sémiologie du tango: *Volver* » dans *Le tango: hommage à Carlos Gardel*, JeanAndreu, Francis Ceredan et Anne-Marie Duffau (dirs), Actes du colloque international de Toulouse, 13-14 novembre 1984, Toulouse, Université Toulouse-Le Mirail : Eché, coll. « Travaux de l'université de Toulouse-Le Mirail. Série A. », 1985, p. 81-93.

¹⁹¹ J'ai peur de la rencontre / avec le passé qui revient / s'affronter avec ma vie. / J'ai peur que les nuits, / peuplées de souvenirs / enchaînent mon rêve. / Mais le voyageur qui fuit / tôt ou tard suspend sa marche / et bien que l'oubli qui détruit tout / ait tué ma vieille illusion, / je garde cachée une humble espérance / qui est toute la fortune de mon cœur. *Volver*, (1935), musique de Carlos Gardel, paroles d'Alfredo La Pera.

Il y a une juxtaposition de plusieurs temporalités dans ce tango. L'histoire est narrée au présent, tandis que le narrateur semble hanté par les souvenirs du passé. Il termine son récit en évoquant l'espérance qui ne peut, par définition, n'être qu'au futur puisqu'elle consiste en la possibilité de concrétiser nos désirs. Dans la tradition du tango chanté argentin, les alternances entre passé, présent et avenir structurent le récit de plusieurs chansons. L'anachronisme n'est pas, ici, au service d'une reconstruction de l'histoire (ce que nous évoquions dans le chapitre 3) mais il est perçu comme une résistance contre le temps qui passe. Milagros Ezquerro et Michèle Ramond, font une analyse sémiotique de *Volver* :

Tengo miedo del encuentro... encaden mi soñar. Les 5 premiers vers développent le thème de la peur ancestrale du resurgissement du passé, avec l'évocation à l'arrière plan, informulée mais présente à travers des mots comme : *que vuelve a enfrentarse, probladas, encaden*, du surgissement des fantômes des morts dont la croyance antique, plus ancrée en nous que nous le saurions le reconnaître, veut qu'ils continuent de hanter les lieux où ils ont vécu.

Le tango *Volver* parle du « surgissement des fantômes » et du retour du passé¹⁹². Dans cette scène, il y a deux revenants, Gardel et San Martín qui représentent, pour Gerardo, « cette peur ancestrale du resurgissement du passé ». Dans ce contexte, cela illustre une métaphore puisque la peur provient de la rencontre avec les disparus. Sa fille et sa petite-fille sont parmi les victimes de la dictature, et il est effrayé par le retour au pays, car il devra confronter ces propres fantômes. En même temps, ce n'est qu'à travers cette présence des morts qu'un éventuel retour en Argentine est possible, car afin de pouvoir recommencer là-bas et changer les

¹⁹² Il est intéressant de noter que ce tango semble toujours relié aux histoires de fantômes. Il est chanté, par le personnage interprété par Penelope Cruz, dans le dernier film de Pedro Aldomovar, s'intitulant *Volver* (2006), film hanté par le fantôme de la mère qui revient d'entre les morts.

choses, il faut écouter ces voix spectrales qui marqueront, par la suite, le discours du survivant.

À leur étude de *Volver*, les auteurs ajoutent une analyse à partir des verbes employés dans le refrain de ce tango :

Volver,
Con la frente marchita
las nieves del tiempo
platearon mi sien.
Sentir,
que es un soplo la vida,
que veinte años no es nada
que febril la mirada
errante en las sombras,
te busca y te nombra
Vivir,
con el alma aferrada
a un dulce recuerdo
*que lloro otra vez*¹⁹³.

Au sujet du refrain, ils affirment:

(*Sentir*) développe le topique du *tempus fugit*, le temps qui fuit irrémédiablement alors qu'on voudrait retenir ce qui n'est plus qu'une ombre.

(*Vivir*) insiste sur la permanence du souvenir grâce auquel l'homme essaye de vaincre la fatalité du temps qui passe, de lutter contre l'effet destructeur de Chronos. [...] ¹⁹⁴.

¹⁹³ Revenir / avec le front flétri, / les neiges du temps / argentèrent mes tempes. / Sentir, / que la vie est un souffle, / que vingt ans ce n'est rien / que, fébrile, le regard, / errant parmi les ombres, / te cherche et te nomme. / Vivre, / avec l'âme accrochée / à un doux souvenir / que je pleure à nouveau (traduction de Milagros Ezquerro et Michèle Ramond).

¹⁹⁴ « Pour une sémiologie du tango: *Volver* » dans *Le tango: hommage à Carlos Gardel*, JeanAndreu, Francis Ceredan et Anne-Marie Duffau (dirs), Actes du colloque international de Toulouse, 13-14 novembre 1984, Toulouse, Université Toulouse-Le Mirail : Eché, coll. « Travaux de l'université de Toulouse-Le Mirail. Série A. », 1985, p. 85-87.

Le désir de retenir ce qui n'est plus qu'une ombre, dans le cas, qui nous intéresse ici, c'est la volonté de ne pas oublier le souvenir des milliers de disparus. Les ombres, qui faisaient aussi parti du tango *Garúa* dans *Sur*, hantent les protagonistes du film tout comme les spectateurs, qui sont eux-mêmes face à des ombres projetées. Cela provoque, dans un cas comme dans l'autre, une résistance face à l'oubli.

Les trois modalités de résistance affichées au sein de l'image-témoin s'intègrent dans la continuité de l'œuvre de Fernando Solanas. Les troisièmes et quatrièmes formes d'anachronisme, toutes les deux spectrales, engendrent une résistance basée sur le refus du processus de disparition. Le revenant conteste la mort de son corps en hantant les survivants. Le tango chanté, dans *Tangos, el exilio de Gardel* et *Sur*, devient le lieu de passage de la voix des morts en même temps qu'il redouble le récit du film en abordant des thèmes similaires à ceux racontés par ces chants. Il constitue une strate spectrale supplémentaire s'ajoutant à la présence des revenants qui est elle-même redoublée par la spectralité de l'image cinématographique.

Conclusion

La politique de disparition ayant pris place en Argentine sous la dictature a eu des incidences sur l'image cinématographique des deux films de ce corpus. Dans *Tangos, el exilio de Gardel* et *Sur*, de Fernando Solanas, les divers anachronismes rejoignent l'anachronisme du témoignage — un récit passé que l'on raconte au présent — et participent à la reconstruction d'une histoire dominée par la survivance et la spectralité. Les modèles historiques d'Aby Warburg et de Walter Benjamin ont été utilisés parce qu'ils mettent de l'avant le concept de « constellation » et de « montage d'images hétérogènes » produisant une histoire ouverte. Le temps de l'image et le temps de l'histoire ne sont pas les mêmes et c'est pour cela que le cinéma offre un témoignage différent de celui que l'on retrouve dans les livres d'histoires. Il peut reconstruire un récit plus près de la mémoire.

Le cinéma est, ici, considéré comme un art de « l'entre-deux » qui reproduit la condition de tout témoin dont le témoignage se trouve dans l'écart entre deux choses. Le disparu, est lui aussi, entre deux états : la vie et la mort ce qui fait de lui un spectre. Le cinéma ressuscite les morts car il conserve leurs traces et la projection permet la relecture des celles-ci par le spectateur. L'image-témoin produira, chez ce dernier, un *souvenir fictif*, qui le hantera après la fin de la séance rejoignant l'idée exprimée par Juan Dos, au sujet de la *tanguédie* dans *Tangos, el exilio de Gardel*, disant que « la sensation doit continuer chez le spectateur même après la fin du spectacle ». De plus, cette spectralité est accentuée par le fait que l'image cinématographique est composée de plusieurs strates spectrales (spectres

sur la toile, traces fantomales, fantômes personnels¹⁹⁵). La spectralité, chez Solanas, passe par l'apparition de nombreux fantômes mais aussi par la musique. Les corps des disparus se matérialisent par la figure du revenant et les chorégraphies de la *tanguédie* (*Tangos, el exilio de Gardel*) tandis que leurs voix passent par le tango chanté (*Tangos, el exilio de Gardel* et *Sur*). Les voix spectrales contribuent à la fonction de résistance de l'image-témoin — le refus de la disparition est un moyen de résister — et elles sous-entendent une opposition politique qui a dominé l'histoire du tango.

Les espaces vides dominant les deux films étudiés deviennent une surface d'inscription semblable à la toile noire sur laquelle Warburg disposait ses collages. Ils sont un lieu de reconstruction où l'on projette les *restes* des disparus. Des éléments comme la fumée et le brouillard rendent la présence des absents puisqu'ils agissent en tant que traces de ces derniers. L'esthétique de la disparition est, chez Solanas, étrangement, reliée à l'apparition. La volonté de restituer la présence des disparus est rejoint la fonction de résistance de l'image-témoin.

Ce mémoire a tenté de définir une image-témoin dans un contexte très précis, celui des disparitions en Argentine et ce en rapport avec l'œuvre d'un seul cinéaste. Plusieurs questions restent donc en suspend. Tout d'abord, nous n'avons pas traité les films d'autres cinéastes argentins afin de savoir comment les films post-dictatoriaux ont traité le phénomène des disparus. De plus ce pays n'est pas le

¹⁹⁵ On renvoie le lecteur à Jacques Derrida, « *Le cinéma et ses fantômes* », propos recueillis par Antoine de Baecque et Thierry Jousse, *Cahiers du cinéma*, n° 556, avril 2001, p. 74-85.

seul à avoir connu une politique de la disparition. Le Chili dont l'histoire, sous un régime dictatorial, est similaire à celle de l'Argentine a une cinématographie importante (Raoul Ruiz, Patricio Guzmán, Luis Sepúlveda, etc.). La temporalité anachronique de cette image, est-elle, récurrente dans les cinématographies concernées par ses pratiques ou s'agit-il d'une forme que l'on retrouve uniquement chez Solanas ? Une étude d'un corpus beaucoup plus vaste nous permettrait de répondre à cette question et peut-être même à redéfinir une image-témoin en y ajoutant de nouvelles composantes.

Deuxièmement, la définition de la politique de disparition, dans ce mémoire, se limite à celle des individus mais ce concept pourrait être étendu à divers phénomènes. Une politique de la disparition est tout à fait applicable par rapport à un territoire. Par exemple, la construction du mur, par l'état israélien en Cisjordanie, correspond à une disparition du territoire menant elle-même à une perte de l'identité palestinienne. Bien que la Palestine ne compte pas beaucoup de films à son actif, on peut tout de même mentionner *Chronique d'une disparition* (1996) d'Elia Suleiman¹⁹⁶. Le récit est fragmenté et le propos du film vise à la reconstruction d'une identité arabe dans le contexte socio-politique israélien. De même, la disparition du bloc soviétique à certainement eu un impact sur l'image cinématographique des pays de l'est et sur l'inévitable reconstruction historique

¹⁹⁶ Le film a été réalisé avant le début de la construction du mur mais plusieurs mesures, à cette époque, visaient déjà la disparition du territoire palestinien (l'implantation de colons en est un bon exemple) et c'est pour cela qu'il est possible de le citer afin d'illustrer notre propos.

que ce changement a engendrée. Les rapports entre disparition territoriale et recherches identitaires seraient à travailler.

Finalement, dans le cadre de cette étude, il nous était impossible de procéder à une réflexion concernant la façon dont les disparitions de masse au XX^e siècle — principalement la Shoah et Hiroshima — on pu influencer la manière dont la mémoire est désormais transmise. Les écrits à ce sujet sont nombreux et cela aurait dépassé largement le cadre de ce mémoire. Il est important de souligner que les disparus d'Hiroshima, ne correspondent pas réellement à ce que l'on a défini comme relevant d'une politique de la disparition (c'est une désintégration des corps) et que la Shoah est un génocide (on a visé un groupe en ayant comme critère une appartenance ethnique). Cependant, les écrits entourant ces deux événements constituent des modèles de mémoire auxquels il faut sans cesse revenir afin de redéfinir la notion de témoignage et de mieux comprendre les similitudes et les différences des politiques de la disparition instaurées depuis la deuxième guerre mondiale.

Filmographie

Argentina latente, Fernando Solanas, Argentine/France/Espagne, une version de 97 min et une autre de 120 min, 2007.

Chronique de la disparition [Segell ikhtifa], Elia Suleiman, Palestine/Israël, 88 min, 1998.

El viaje, Fernando Solanas, Argentine/France, 140 min, 1992.

História do Brasil, Glauber Rocha, Brésil, 166 min, 1973.

I dannati della terra, Orsini, Italie, 90 min, 1967.

La dignidad de los nadies, Fernando Solanas, Argentine/Suisse/Brésil, 120 min, 2005.

La Hora de los hornos, Fernando Solanas, Argentine, 260 min, 1968.

La nube, Fernando Solanas, Argentine/France, 112 min, 1998.

Le regard des autres, Fernando Solanas, France, 100 min, 1980.

Los hijos de Fierro, Fernando Solanas, Argentine, 134 min, 1972.

Memoria del saqueo, Fernando Solanas, Argentine, 120 min, 2004.

Sur, Fernando Solanas, Argentine/France, 127 min, 1988.

Tangos, el exilio de Gardel, Fernando Solanas, Argentine/France, 119 min, 1985.

Tire Dié, Fernando Birri, Argentine, 33 min, 1960.

Volver, Pedro Aldomovar, Espagne, 121 min, 2006.

Bibliographie

Monographies

AGACINSKI, Sylviane, *Le passeur de temps : modernité et nostalgie*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Librairie du XX^e siècle », 2000.

AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin*, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 2003, [1998].

AGAMBEN, Giorgio *Image et mémoire : écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, trad. Marco Dell'Omodarme, Suzanne Doppelt, Daniel Loayza et Gilles A. Tiberghien, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Arts et esthétique », 2004.

AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel et VERNET, Marc, *Esthétique du film*, Paris, Nathan, coll. « Fac cinéma » 1994.

BAILLET, Florence, *L'utopie en jeu : Critiques de l'utopie dans le théâtre allemand contemporain*, Paris, CNRS, coll. « De l'Allemagne », 2001.

BAZIN, André « Ontologie de l'image cinématographique » [1945], dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les éditions du Cerf, coll. « Septième art » 2002.

BENJAMIN, Walter, « Le conteur » [1936] dans *Œuvres III*, trad. Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais » 2000.

BENJAMIN, Walter, « Sur le concept d'histoire » [1940] dans *Œuvres III*, trad. Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais » 2000.

BORGES, Jorge Luis et Margarita Guerrero, *El Martin Fierro*, Buenos Aires, Éditions Columba, 1953.

BORGES, Jorge Luís, *Antología poética 1923-1977*, Madrid, Alanza Editorial, coll. « Libro de bolsillo. Biblioteca de autor. Jorge Luís Borges », 1997, c1981.

BORGES, Jorge Luís, *Œuvre poétique : 1925-1965*, trad. Ibarra, Paris, Éditions Gallimard, 1970.

BRESSON, Robert, *Notes sur le cinématographe* [1950-1974], Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 2005 [1975].

CALVEIRO, Pilar *Pouvoir et disparition : les camps de concentration en Argentine*, trad. Isabelle Taudière, Paris, Éditions La fabrique, 2006, c1998.

CATELA, Ludmila da Silva, « Foulards, photographies et liens primordiaux. Des manifestations de mémoire et d'engagement parmi les parents de disparus en Argentine. » dans Alain Brossat et Jean-Louis Déotte (dirs), *L'époque de la disparition : politique et esthétique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2000.

CORTAZAR, Julio et PREGO, Omar, *Entretiens* [1984], trad. Françoise Rosset, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 1986.

CURNIER, Jean-Paul, « Le portrait du disparu », dans Alain Brossat et Jean-Louis Déotte (dirs), *La mort dissoute : disparition et spectralité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2002.

DÉOTTE, Jean-Louis « La falsification par les disparus » dans Alain Brossat et Jean-Louis Déotte (dirs), *La mort dissoute : disparition et spectralité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Image survivante et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002.

ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane* [1956], Paris, Édition Gallimard, coll. « Folio essais », 2003

ESPOSITO, Leonardo « Solanas vu d'Argentine », trad. d'Anita Aubert, dans René Prédal (dir.), *Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde*, CinémAction n° 101, Paris, Éditions Corlet, 2001.

ESTRADE, Paul, *José Martí ou des fondements de la démocratisation en Amérique latine*, Paris, Édition Caribéennes, 1987.

EZQUERDO Milagros, et RAMOND, Michèle, « Pour une sémiologie du tango: Volver » dans Jean Andreu, Francis Ceredan et Anne-Marie Duffau (dirs), *Le tango: hommage à Carlos Gardel, Actes du colloque international de Toulouse*, 13-14 novembre 1984, Toulouse, Université Toulouse-Le Mirail : Eché, coll. « Travaux de l'université de Toulouse-Le Mirail. Série A. », 1985.

GODARD, Jean-Luc et ISHAGHPOUR, Youssef, *Archéologie et mémoire du siècle*, Tours, Farrago, 2000.

GUEVARA, Ernesto, « Mensaje a los pueblos del mundo a través de la Tricontinental » dans Juan José Soto Valdespino (ed.) *Escritos y discursos*, Tome 9, La Havane, Editorial de Ciencias Sociales, coll. « Ediciones politicas », 1977.

HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective* [1950], Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité » 1997.

INFIESTA, Ramón *El pensamiento político de Martí*, La Havane, Université de La Havane, 1953.

LEANDRO, Anita, « Stratégies contre l'oubli », dans Jacques Soubeyroux et Alain Montesse (dirs), *Image et mémoires*, Lyon, Publications du GRIMH-GRIMIA, Université de Lyon, coll. « Les cahiers du GRIMH », 2003.

LEFEUVRE-DÉOTTE, Martine, « La politique des Mères » dans Alain Brossat et Jean-Louis Déotte (dirs), *L'époque de la disparition : politique et esthétique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2000.

LOWRY, Michael, « L'utopie Benjamin » dans Michèle Riot-Sarcey (dir), *L'utopie en questions*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « La philosophie hors de soi », 2001.

MARTÌ, José, *Œuvres complètes*, La Havane, Édition nationale de Cuba, 1963-1966.

MORIN, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire* [1956], Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1978.

MOURE, José, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1997.

PARENT, Anne-Marie, « Hantise et spectralité de la voix testimoniale » dans *Raconter ? Les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, Marie-Pascale Hugot et Sarah Rocheville (dirs), Paris, L'harmattan, coll. « Esthétique »,

PRÉDAL, René, « L'heure des brasiers, un film manifeste », dans René Prédal (dir.), *Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde*, CinémAction n° 101, Paris, Éditions Corlet, 2001.

PRÉDAL, René, « Tango, l'exil de Gardel, une tanguédie », dans *Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde*, René Prédal (dir), CinémAction n° 101, Paris, Éditions Corlet, 2001.

PROUST, Françoise, *L'histoire à contretemps : le temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Les éditions du Cerf, 1994.

RAZAC, Olivier, « Disparition des subversifs et brutalité furtive du pouvoir » dans Alain Brossat et Jean-Louis Déotte (dirs), *La mort dissoute : disparition et spectralité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2002.

RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Ordre philosophique », 2000.

RUDE-ANTOINE, Edwige, « Des formes certaines pour des situations du domaine de l'incertitude : les cas de disparition et d'absence » dans Alain Brossat et Jean-Louis Déotte (dirs) *La mort dissoute : Disparition et spectralité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2002.

SALAS, Horacio, *Le tango*, trad. Annie Morvan, Arles, Actes sud, 1989, [1986].

SOLANAS, Fernando et GETINO, Octavio, « Hacia un tercer cine » dans *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Éditions Siglo veintiuno argentina, 1973.

SOLANAS, Fernando, « 1977-2001: Argentine, Amérique latine. Un cinéma d'opposition. Entretien avec Fernando "Pino" Solanas », propos recueillis par Maria Valeria Battista, Javier Porta Fouz et Hugo Salas, dans *Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde*, René Prédal (dir), CinémaAction n° 101, Paris, Éditions Corlet, 2001

THIBODEAU, Pascale, « Le rôle des fondus dans l'élaboration mémorielle au cinéma » dans Alain Montesse et Jacques Soubeyroux (dirs), *Image et mémoires*, Lyon, Publication du GRIMH-GRIMIA, Université de Lyon, 2003.

VAYSSIÈRE, Pierre, *Les révolutions d'Amérique latine*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point Histoire », 2001, [1991].

VERDEVOYE, Paul, « Jorge Luis Borges et la milonga » dans Jean Andreu, Francis Cerdan et Anne-Marie Duffau (dirs), *Le tango : hommage à Carlos Gardel, Actes du colloque international de Toulouse, 13-14 novembre 1984*, Toulouse, Université Toulouse-Le Mirail : Eché, coll. « Travaux de l'université de Toulouse-Le Mirail. Série A. », 1985.

VERBITSKY, Horacio, *El Vuelo. La guerre sale en Argentine*, Paris, Dagorno, 1995.

WIEVIORKA, Annette, *L'ère du témoin*, Paris, Éditions Hachette littératures, 2002.

ZAMORANO, Daniel *Literatura argentina y autoritarismo. Los relatos testimoniales* : Walsh, Bonasso y Martinez, Thèse de doctorat en littérature comparée, 1998.

Articles de périodiques

COHEN, Esther, « Raconter : témoigner face au silence de la langue », *Intermédiatités*, n° 2, « »Automne 2003, p.63-76.

CORTAZAR, Julio « Entretien » propos recueillis en 1980 par la revue Tango et repris dans *La Salida*, n° 27, « Tango et littérature », février-mars 2002, p. 20.

DERRIDA, Jacques « Le cinéma et ses fantômes », propos recueillis par Antoine de Baecque et Thierry Jousse, *Cahiers du cinéma*, n° 556, avril 2001, p. 74-85.

FARGE, Arlette, « Le cinéma est la langue maternelle du XXe siècle », propos recueillis par Antoine De Baecque, *Les Cahiers du cinéma*, Hors-série : Le siècle du cinéma, Novembre 2000, p. 40-43.

FERENCZI, Aurélien, « Tangos, l'exil de Gardel : On a retrouvé Carlos », *Télérama*, n° 1869, 6 novembre 1985, p. 27.

LEWIS, DAVID, « Truth in Fiction », *Philosophical Papers*, Oxford, 1983, p. 261-276.

ROBBEN, Antonius C. « How Traumatized Societies Remember: The Aftermath of Argentina's Dirty War », University of Minnesota, *Cultural Critique* n° 59, Hiver 2005, p. 120-164.

SOLANAS, Fernando, « Nouvel entretien avec Fernando E. Solanas. Autour de Sur. », propos recueillis par Paulo Antonio Paranagua, *Positif*, n° 334, décembre 1988, p. 19-25.

TAL, Tzvi, « San Martín, from Bronze to Celluloid : Argentina's Liberator as Film Character », trad. Martha Grenzeback, dans *Film & History*, vol. 34, n° 1, 2004, p. 21-30.